



522<sup>e</sup> Livraison.

3<sup>e</sup> Période. Tome Vingt-quatrième.

1<sup>er</sup> Décembre 1900.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)



TEXTE

- I. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA SCULPTURE AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE, par M. Eugène Guillaume, de l'Académie française.
- II. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION DÉCENNALE : LA PEINTURE FRANÇAISE, par M. André Michel.
- III. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA PEINTURE ANCIENNE (2<sup>e</sup> et dernier article), par M. Georges Lafenestre, de l'Institut.
- IV. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA DÉCORATION ET LES INDUSTRIES D'ART (2<sup>e</sup> article), par M. Roger Marx.
- V. LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA PEINTURE ÉTRANGÈRE (3<sup>e</sup> et dernier article), par M. Léonce Bénédict.
- VI. LE DON HAYEM AU MUSÉE DU LUXEMBOURG, par M. Raymond Bouyer.
- VII. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1900, par M. Auguste Margaillier.

GRAVURES

- La Peinture française à l'Exposition décennale : L'Attente, par M. Aman-Jean (app. à M. Maciet), en tête de page ; Portrait de Joseph Bertrand, par M. L. Bonnat ; Diligence, par M. P. Lagarde (app. à M. Descamps) ; Lisière de forêt, par M. Emile Michel (app. à M. Charrington) ; Etude de M. Dagnan-Bouveret, pour une figure de la « Cène ».
- La Peinture ancienne à l'Exposition Universelle : Anges agenouillés tenant les instruments de la Passion, tapisserie du xv<sup>e</sup> siècle (cathédrale d'Angers), en tête de page ; Tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens, xvi<sup>e</sup> siècle (musée d'Amiens) ; Le Moulinet, par Lancret (coll. de Frédéric le Grand, Potsdam) ; Le Jeu de colin-maillard, par Pater (ibid.) ; L'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir, par Greuze (app. à M. le baron de Schlichting) ; Le Général Bonaparte, par David (app. à M. le duc de Bassano).
- Gaspard de Gueydan en joueur de cornemuse* (musée d'Aix) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- La Décoration à l'Exposition Universelle : Installation de la classe de la Papeterie, par M. Sorel, en tête de page ; Installations de l'agriculture suisse et de l'industrie horlogère suisse, par M. Bouvier, dessins de l'artiste ; Installation autrichienne de la classe des Fils, Tissus et Vêtements, par M. Decsey ; Installation autrichienne des Industries diverses, par M. Baumann ; Installation de la classe de la Papeterie, par M. Sorel ; Installation de la classe de la Parfumerie, par M. Frantz Jourdain ; Installation de la classe de la Décoration fixe, par M. Plumet, dessin de l'artiste ; Installation de la classe des Exploitations et Industries forestières, par M. Guillemonat, dessin de l'artiste ; Affiche pour le musée centennal de la Dentelle, par M. Jules Chéret ; Installation du musée centennal de la Métallurgie, par M. Jacques Hermant, en cul-de-lampe.
- La Section autrichienne du Palais des Industries diverses*, par M. Baumann, dessin par M. Tony Grubhofer : héliogravure Chauvet, tirée hors texte.
- La Peinture étrangère à l'Exposition décennale : Les Serpents, par M. Michetti, en tête de page ; Le Vieux Jardin, par sir John Millais ; La Mère de l'artiste, par M. Humphreys Johnston ; Mrs Meyer et ses enfants, par M. John S. Sargent ; Le Viatique, par M. Ange Morbelli ; L'Invitation au festin (Evangile selon saint Mathieu, xxii), par M. Eugène Burnaud.
- Le Don Hayem au musée du Luxembourg : L'Amour et les Muses, par M. Gustave Moreau, en tête de page ; Liseuse, dessin par M. Fantin-Latour ; Les Communiantes, dessin par M. Lhermitte.
- Portrait de M. Ch. H.*, par Élie Delaunay (musée du Luxembourg) : gravure au burin par M. Ew. Buland, tirée hors texte.





**L**E XIX<sup>e</sup> siècle touche à sa fin et nous pouvons, sur quelques points, en comprendre assez bien l'esprit. L'Exposition Universelle nous a rendu ce service. Grâce aux sections rétrospectives qu'elle a organisées, elle a présenté, particulièrement en ce qui concerne les arts français, une sorte de résumé qui permet d'apprécier l'évolution accomplie par chacun d'eux depuis cent ans. Les œuvres des artistes parlent, et, d'accord avec les monuments écrits et les



légendes, elles apportent à l'histoire une contribution certaine.

Au milieu de cette période séculaire, on voit que la sculpture a joué chez nous un rôle important, aussi bien à cause des grands artistes dont elle s'honore, qu'à raison de l'influence qu'elle a, par moments exercée autour d'elle. On sait assez que la statuaire antique a été l'inspiratrice d'une école qui, pendant la Révolution et le premier Empire, avait proscrit et fait oublier les arts du siècle précédent. Alors on n'avait pour eux qu'un mépris extrême. On les considérait comme l'expression d'un régime aboli et d'un goût corrompu. Pour le choix des sujets comme pour la forme, on voulait revenir aux anciens et surtout aux Romains.

Ces idées s'étaient développées en même temps que celles qui avaient triomphé dans la politique. C'était comme un humanisme d'un nouveau genre. Le promoteur de cette réforme qui fut aussi une révolution, Louis David, avait une conviction ardente. Conséquent avec ses principes, il avait transporté dans la peinture le mode de représentation qui, chez les anciens, était le propre du bas-relief. Par la manière de figurer les scènes historiques, ses élèves et lui tendaient à restreindre le domaine pittoresque, tandis que, par l'étude des statues grecques et romaines, ils introduisaient dans leur art un idéal de la forme humaine emprunté à des types dont ils ignoraient la signification.

Ce fut le privilège du génie hellénique de s'être affranchi d'un symbolisme grossier pour créer, à la ressemblance des mythes infiniment variés déjà façonnés par les poètes, tout un monde de divinités. Elles remplissaient le ciel et la terre. Les artistes, aussi longtemps que dura l'autonomie de leur pays, travaillèrent à perfectionner l'image des dieux. Au moyen d'un effort persévérant, ils en avaient fait des individus véritables et si bien caractérisés qu'on ne pouvait les confondre entre eux. Alors même que pour répondre à des croyances qu'aucune orthodoxie n'enchaînait, ces représentations devaient être modifiées, chacune d'elles n'en conservait pas moins des traits fondamentaux qui la faisaient reconnaître et en maintenaient le sens profond. Et ce sens embrassait aussi bien des conceptions naturalistes que des abstractions intellectuelles et morales de l'ordre le plus élevé. C'était donc une erreur de ne voir dans la statuaire des anciens qu'un répertoire de formes ; et c'était encore se tromper que de ne considérer dans l'antique que les dieux et de donner à de simples mortels les dehors réservés à des entités divines.



Cependant, à bien prendre, la tentative était de grande conséquence. Peut-être même celui qui en était l'instigateur n'en comprenait-il pas absolument la portée. En effet, composer des sujets sur un petit nombre de plans, et cela parallèlement au plan du tableau, présenter les formes sans raccourcis et, autant que possible, dans leur développement géométral en les limitant d'un contour précis, enfin analyser ces mêmes formes tournantes par des méplats, c'était un principe qui pouvait passer de la sculpture à la peinture sans inconvénient pour celle-ci. Mais ce n'était là qu'une partie de l'objet qu'il fallait poursuivre. Le résultat considérable qu'il s'agissait d'obtenir, c'était de ramener tous les arts à une entente architectonique. Celle-ci avait été la règle et la force de l'art antique ; elle en avait constitué l'unité. Par malheur l'auteur de la réforme n'était que peintre et n'avait souci que de la peinture. S'il eût été un artiste plus complet, si ses idées eussent embrassé l'art tout entier, la véritable Renaissance eût daté de lui. Car, il faut le reconnaître, la différence qui existe entre l'art des anciens et celui des modernes vient de ce que le premier relevait tout entier de l'architecture, tandis que le second est subordonné à la peinture et en suit les errements.

Quoi qu'il en soit et en écartant ces considérations un peu générales pour n'apprécier, dans la réforme inaugurée par Louis David, que ce qu'elle embrassait, on observe que les défauts inhérents à un enseignement réellement borné n'échappaient point à des esprits clairvoyants. On n'aura pas oublié, je pense, l'étude que fit M. Guizot sur le Salon de 1810. Il est intéressant de connaître l'esprit qui a présidé à cet examen. L'auteur, qui devait donner si peu de place aux arts dans son *Histoire de la civilisation en France*, les traite ici avec une sorte de prédilection. Après s'être applaudi avec ses contemporains de voir les ouvrages des artistes offrir ce beau choix de formes dont les anciens nous ont laissé l'exemple, il en vient peu à peu à critiquer le système qui produit ce résultat ; il en montre les imperfections. Pour la peinture elles sont manifestes : dessiner longtemps d'après le marbre ou le plâtre conduit à négliger la couleur, puisque tout se réduit en clair-obscur, c'est-à-dire à l'emploi du noir et du blanc. De plus, la recherche du contour engendre la sécheresse : l'oubli de la perspective aérienne et du milieu coloré dans lequel toute représentation pittoresque doit nous apparaître en est la conséquence. Quant à la sculpture, l'inconvénient n'est pas de moindre importance. Le souci de la belle



forme, la crainte de la troubler par des accents individuels empruntés à la nature, ôte aux statues le mouvement et la vie. Ces observations, d'un caractère pédagogique, étaient la critique de l'enseignement lui-même ; mais si l'on se souvient de ce que nous avons dit précédemment, elles n'allaient pas au fond des choses. Néanmoins, elles étaient fort justes. D'ailleurs, M. Guizot allait plus loin encore : il conseillait de prendre des sujets dans les littératures étrangères et, à l'appui de son opinion, il citait quelques passages délicieux de Milton et de Pétrarque. Avis imprudents ! car tout cela avait, en quelque sorte, un caractère prophétique, tout cela, sans que l'auteur s'en doutât, tendait au romantisme.

En résumé, on était tellement préoccupé de la statuaire antique au commencement du siècle, que l'on devrait, ce semble, commencer l'examen de la sculpture de notre temps par une étude sur la peinture. Des tableaux tels que le *Serment des Horaces*, le *Brutus*, la *Mort de Socrate* de Louis David ; tels aussi que l'*Atala* de Girodet ou que le *Cimon prenant les fers de son père Miltiade* d'Anatole Devosge et d'autres encore, ne sont-ils pas de véritables bas-reliefs ? On pourrait les admirer ou les critiquer comme des œuvres du ciseau. Ne disait-on pas, pour louer le *Bélisaire* de Gérard, qu'il y avait là tous les éléments d'une belle statue ? Enfin, en voyant deux arts tendre à s'identifier, n'est-on pas porté à les juger d'après les mêmes règles ? et n'y a-t-il pas en cela une tentation à laquelle on serait tenté de céder ?

Mais, quoique cette idée se présente naturellement à l'esprit, elle ne mérite pas qu'on s'y arrête. La sculpture était alors riche de son propre fonds et on peut l'apprécier à part. Néanmoins, dans un temps où l'on ne jurait que par la sculpture antique, la sculpture contemporaine avait un rôle secondaire, parce que la grande personnalité de David absorbait tout.

La statuaire est d'essence architectonique et nous en avons la preuve dans ce fait que ses plus beaux ouvrages décorent des monuments. L'époque du premier Empire vit s'élever ou se compléter plusieurs édifices dans lesquels la sculpture tient une place importante. L'arc de triomphe du Carrousel est une œuvre parfaite. Les soldats de différentes armes, placés sur les colonnes, sont représentés à la fois tels qu'ils étaient et tels qu'on les voyait. Le groupe placé au sommet est d'un arrangement postérieur et ne doit pas être compté. Mais les bas-reliefs distribués sur les différentes faces du monument, sont excellents. Dans ces ouvrages, il y a encore quelques restes du



goût qui avait précédemment régné : cela se remarque dans les fonds où l'on observe des traces de perspective. Mais l'entente en est d'une clarté qui ne laisse rien à désirer. La distribution des personnages sur un petit nombre de plans permet d'embrasser et de comprendre le sujet sans peine. Cependant, qui se souvient des auteurs de ces beaux ouvrages ? Les noms de Ramey père, de Cartellier, de Bridan, de Lesueur, d'Espercieux, d'Edme Dumont, de Chinard et de bien d'autres sont presque oubliés. Cependant ces artistes ont eu, dans leur temps, une réputation méritée. En vérité, il faut s'étonner de l'indifférence aveugle avec laquelle on passe devant cet arc du Carrousel d'une conception décorative qu'on dirait de nos jours et d'un travail achevé. Les sculpteurs qui l'ont orné ne pouvaient tous être représentés dans la galerie séculaire, si bien organisée d'ailleurs au Grand Palais des Champs-Élysées. Mais leurs ouvrages extérieurs ont le bénéfice d'une exposition permanente et constituent un très légitime apport au travail que nous entreprenons.

C'a été un honneur pour l'école de ce temps de nous avoir ramenés au vrai bas-relief. A la fin du siècle dernier, il tournait absolument au tableau. Certes, au Carrousel, on voit que la décoration des édifices romains avait été étudiée avec fruit. Les architectes Percier et Fontaine en étaient pénétrés, et les œuvres dont nous venons de parler en portaient la marque. Mais à Paris et seulement vers 1802, on connut, par des moulages, la frise du Parthénon.

Ce fut un événement pour une élite. Il y avait à ce moment deux sculpteurs distingués du nom de Girault. Le premier fut l'inspirateur de la méthode anatomique à laquelle Émeric David attacha son nom ; le second, plus connu, a laissé plusieurs ouvrages remarquables. Ils firent venir de Londres ces plâtres qui témoignaient, sans contestation possible, de ce qu'était au temps de Phidias l'art athénien. Le plus jeune des Girault en fut profondément frappé. Il en comprit le caractère, il en dégagea la théorie ; et, associant avec une grâce exquise le principe du bas-relief au style des vases, il conçut et exécuta l'œuvre charmante qui est restée célèbre sous le titre de *Phalante et Æthra*. Malheureusement, pas plus que son homonyme, il n'a pu travailler à nos monuments.

Les chefs-d'œuvre apparaissent et deviennent un objet d'admiration ; mais souvent il se passe beaucoup de temps avant qu'ils entrent dans le concert de l'enseignement. Ainsi en a-t-il été des bas-reliefs grecs ; ce ne fut guère que vingt ans après qu'on les eut connus qu'on put en constater l'influence sur les productions des



artistes. Comme nous l'avons remarqué à propos de l'arc de triomphe du Carrousel, terminé en 1810, on s'inspirait alors de l'art romain, et pour ce monument rien n'était plus juste. Mais, pour d'autres grands ouvrages, il eût été possible de s'élever plus haut. Nous voulons parler du fronton et du motif central qui décorent la façade du Louvre tournée du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois. Dans le fronton, Lemot ne nous a montré que des personnages dépourvus de caractère et d'une exécution sans fermeté; Cartellier, avec sa figure de la *Gloire* et le quadrigé qui la porte, a fait une bonne composition, mais il est tombé dans une grande sécheresse.

La statuaire proprement dite n'échappait pas à ce défaut. Mais les attitudes, quoique entachées de raideur, sont justes; les ajustements correspondent bien aux mouvements et les accompagnent. Les silhouettes sont irréprochables. Les figures de généraux qui sont au musée de Versailles, le *Vergniaud* qui était au Sénat, font honneur à Cartellier; le *Dugommier* par Chaudet, est un très bon ouvrage. Quant aux statues de *Napoléon I<sup>er</sup>* dues au talent de Ramey père, de Cartellier et de Rolland, elles sont traitées avec finesse, mais elles manquent de l'ampleur que le costume impérial comportait. Chaudet, l'auteur du *Napoléon* en chlamyde qui couronnait la colonne de la place Vendôme et du buste officiel de l'empereur avait une imagination gracieuse comme en témoignent son *Cyparisse* et son *Amour approchant un papillon d'une rose*; Lemot et Cartellier étaient de tempérament austère: du premier un *Lycurque* et un *Aristide*, du second, sont encore estimés et dans leur temps ont été célèbres. Il n'est pas inutile de dire que, pour la fonte en bronze, ces artistes étaient admirablement servis par Thomire, qui, après avoir travaillé chez Pajou et chez Houdon, s'était voué à la ciselure, qu'il pratiquait en perfection. Cette école était donc armée de toutes pièces pour tenir sa place dans l'histoire et ses défauts n'étaient pas tels que personne ne pût s'en affranchir. Par exception, Bosio y échappait et sa réputation, qui s'est soutenue sous plusieurs règnes, fait oublier qu'il appartient d'abord à l'Empire. Comme professeur, il n'avait pas autant d'élèves que Cartellier; mais son atelier était un foyer d'idées. Sans doute, on s'y occupait du modelé, mais aussi de l'anatomie de l'homme et du cheval, de la synthèse anatomique et beaucoup de la théorie de l'art. C'est dans ce milieu que se sont formés Duret, Barye, Marochetti, Raggi et Dantan. Quant au maître, ses charmantes statues pleines de naturel et de vie, et les bustes animés qui sortaient de ses mains, contrastaient avec les productions



de ses rivaux. Son jeune *Hyacinthe*, son portrait de *L'Impératrice Joséphine* sont encore admirés et forment une transition naturelle entre le temps auquel ils appartenaient et celui qui devait suivre.

## II

Un peintre avait dominé pendant tout le commencement du siècle, et ce fut contre son école que se porta l'effort des romantiques. Ceux-ci voulaient renouveler les arts et en étendre le domaine. Pour arriver à ce résultat, il y avait alors différentes tendances. Depuis le jour où Louis David, à la confusion de la raison, avait, dans son tableau des *Sabines*, si bien déshabillé à la grecque Sabins et Romains, on parlait beaucoup de la vérité historique. Maintenant, elle avait de nombreux adeptes. D'autres appelaient la science au secours de l'art. D'autres invoquaient en leur faveur la liberté, une liberté sans limites. Il est certain que, dans ce débat, la sculpture fut abandonnée à elle-même. Quant à l'architecture, elle attendait encore d'être attaquée au nom du moyen âge. Sans exagérer l'influence de M. Guizot et à ne le considérer lui-même que comme un écho, les idées dont il était l'interprète ne furent point perdues. Non seulement nos peintres rompirent avec l'étude exclusive du plâtre et se mirent à rechercher la couleur, mais ils s'attachèrent à lire les chefs-d'œuvre des littératures étrangères. Chacun y fit un choix. Delacroix s'inspira de Dante, de Shakespeare, de Byron; Ary Scheffer de Goethe; Paul Delaroche de l'histoire d'Angleterre. En même temps, des événements, comme la guerre de l'indépendance soutenue par les Grecs, passionnaient les esprits. Enfin, le genre historique, un peu effacé sous l'Empire, prenait de l'autorité.

Cependant, que faisaient les sculpteurs? Certes, ils n'étaient pas oisifs, mais ils suivaient simplement leur voie. A la suite de leurs maîtres, mais non sans accepter les conseils des esprits clairvoyants, ils étudiaient à la fois l'antique et le modèle vivant. En cela, ils étaient fidèles à cette opinion de Diderot que l'antique doit aider les artistes à comprendre et à interpréter la nature. Et, en effet, ce que les anciens nous enseignent, c'est à mettre une figure en équilibre, c'est à l'établir dans des proportions normales, c'est à en accuser les principales divisions, non pour réduire le corps humain en une sorte d'architecture, mais pour en faire ressortir la construction. A cela il n'y avait rien à changer.



Mais où les sculpteurs iraient-ils chercher des idées ? Rompraient-ils avec le passé ? En un mot, liraient-ils ? Peut-être observait-on malicieusement que ce n'est pas dans leurs habitudes. Ce reproche était souverainement injuste. Il faut bien reconnaître que les sculpteurs n'avaient pas grand profit à tirer des poètes modernes. Les héros inquiets et passionnés ne leur apparaissaient pas dans des conditions sculpturales. Ossian, si fort à la mode au commencement du siècle, ne les avait pas touchés. Chateaubriand n'avait pas eu de crédit près d'eux. Ils en restaient à l'antiquité profane. Au contraire, la peinture et la poésie ont des affinités qui ont été dès longtemps constatées et sur lesquelles il n'y a pas lieu d'appuyer. Alors, elles se manifestaient avec force.

Nous nous trouvons donc en présence d'une nouvelle génération de statuaires fidèles aux traditions de leur art et aux enseignements qu'ils avaient reçus. Ils avaient été formés par ces artistes presque oubliés dont les œuvres sont inséparables des grands travaux exécutés sous le Consulat et sous le premier Empire. Ces excellents maîtres sentaient ce qui leur avait manqué ; ils ne se refusaient pas à l'idée que leurs élèves devinssent plus habiles qu'ils n'avaient été ; ils ne les détournaient pas d'aimer la nature. Jamais professorat ne fut plus paternel et j'ajouterai plus désintéressé. Car ils n'exigeaient aucune rémunération et cette tradition nous est restée.

Il n'est pas sans intérêt de savoir comment s'est formée cette pléiade qui fut celle de nos maîtres. Indépendamment du travail de l'atelier, l'École qui devait être en 1819 l'École royale des Beaux-Arts, recevait les jeunes modelleurs et leur donnait ses encouragements ; le prix de Rome était l'objet de leur ambition. Le Musée impérial réunissait tous les chefs-d'œuvre de l'art. Le Musée des Petits-Augustins, si important au point de vue de l'histoire, n'était pas encore un milieu dans lequel on allât s'instruire. C'était un lieu charmant dans lequel on venait rêver. Alors on dessinait beaucoup et, pour cela, on avait recours aux peintres. Les élèves de Lemot fréquentaient chez Meynier ; ceux de Rolland s'adressaient à David. Jean-Joseph Sue qui, dès 1785, avait publié un traité d'anatomie à l'usage des artistes, enseignait cette science avec autorité ; les sculpteurs, s'ils le voulaient, pouvaient disséquer. Et aussi ils lisaient. C'étaient les poètes et les historiens de l'antiquité qui les captivaient et qui les ont charmés pour la vie. Bien avant que Raoul Rochette et que d'autres antiquaires eussent publié une *Achilléide* et une *Orestéide*, ils avaient compris la parenté qui existe entre les textes



classiques et les monuments figurés, particulièrement entre l'*Iliade* et l'*Odyssée* et les vases peints. De la sorte il renouvelaient la phrysiologie de l'antique.

On put le constater bien vite. Les jeunes maîtres, avec les anciens, furent appelés à compléter la série des œils-de-bœuf de la cour du Louvre. Aucun d'eux ne tenta de se rapprocher de Jean Goujon. Étienne Ramey, avec une grâce recherchée, traita le sujet qui lui avait été donné dans la manière du Primatice; Cortot et Roman, sur un mode un peu lourd, s'acquittèrent honorablement de leur tâche. Mais David d'Angers, dans un style inspiré des bas-reliefs grecs, fit un chef-d'œuvre. Le sujet que l'habile artiste avait à rendre était *L'Innocence implorant la Justice*. Ces deux figures, d'une exquise beauté, ont conservé toute leur fraîcheur; le temps n'a rien pu sur elles. Ce travail est de 1824. Déjà, l'année précédente, avec le même goût et un égal succès, l'auteur avait sculpté le tombeau du comte de Bourke. On peut voir au cimetière du Père-Lachaise cette stèle, qui rivalise par l'entente et par l'exécution avec les ouvrages grecs du style le plus pur. C'était, pour ainsi dire, la première fois que l'influence de l'art hellénique s'exerçait ostensiblement parmi nous. David avait passé quelque temps à Londres, et ce séjour, qui l'avait mis à même de voir à loisir les marbres du Parthénon, fut pour lui décisif. On en retrouve l'impression surtout dans les œuvres que l'on peut considérer comme appartenant à sa première manière. De belles statues, dans lesquelles le nu et la draperie sont associés d'une façon originale, celle du général Foy et celle de Bonchamp, achevèrent de lui faire un nom. A l'occasion de l'inauguration du monument de Bonchamp, David eut à faire le portrait des officiers et des soldats vendéens accourus pour rendre un suprême hommage à leur général. Bien qu'il s'agisse de simples dessins, on peut dire que cette série fut comme le prélude de l'incomparable galerie de médaillons à laquelle l'artiste ne cessa d'ajouter jusqu'à la fin de sa vie.

A côté de lui, Pradier, avec de charmants ouvrages, arrivait aussi à la renommée. C'étaient des nymphes; c'étaient un *Fils de Niobé* et un *Cyparisse*, œuvres de style, mais toutes pénétrées d'un sentiment de la nature qui leur donne une éclatante fraîcheur. Pradier était aussi chargé de travaux officiels. Mais ceux-ci allaient de préférence à Cortot, qui connaissait bien les lois de la sculpture bien qu'il les appliquât avec quelque froideur. Quant à Rude, il avait quitté la France par attachement pour un bienfaiteur exilé, et il



exécutait en Belgique, des œuvres dont beaucoup ont été récemment détruites dans un incendie. Chez nous, il était encore inconnu.

Alors se préparait également à briller un génie novateur. Barye renouvelait l'art en s'appuyant sur la science : c'était une des aspirations du romantisme. Il entreprenait de représenter les animaux avec leur structure exacte, dans leurs attitudes vraies, dans la manifestation ingénue de leur instinct. Il appliquait à l'homme les mêmes principes; mais c'était toujours une vie supérieure qu'il voulait exprimer. Sa méthode était logique. Il devait d'abord observer les mœurs de ses modèles. Or, en général, il ne pouvait les étudier que captifs; mais, grâce à une force d'intuition extraordinaire, il arrivait à les voir comme s'ils eussent été en liberté. Ensuite, il les rendait avec un savoir anatomique scrupuleux et aussi par compas et par mesures. Il suivait en cela les idées d'Émeric David, établissant d'abord le squelette et passant après à la myologie.

Le gouvernement de la Restauration avait commandé pour les places publiques plusieurs statues équestres : à Bosio premier sculpteur du roi, le *Louis XIV* de la place des Victoires; à Lemot *Henri IV* pour le Pont-Neuf et *Louis XIV* pour Lyon. Ces ouvrages auront toujours un très noble aspect. D'ailleurs les sculpteurs de ce temps avaient un excellent praticien du métal dans la personne du fondeur et ciseleur Crozatier. Crozatier coulait en bronze par les procédés du moulage au sable et, avec le secours du chimiste d'Arcet, il s'était appliqué à reconstituer l'alliage des Keller. Cependant, un débutant, Honoré Gonon, arrivait à retrouver la technique de la fonte à cire perdue. C'était une ressource dont on allait bientôt profiter.

Telles étaient, entre 1818 et 1830, les forces et aussi les réserves de l'école de sculpture : elle allait jeter sur notre art national un éclat incomparable. Le Salon de 1832 fut un événement. Rude y parut avec son petit *Pêcheur jouant avec une tortue*; Duret y montra son *Danseur napolitain*; Barye y fit sensation avec le *Lion écrasant un serpent*. Quels beaux ouvrages! ils sont au nombre des chefs-d'œuvre qui restent populaires. Les travaux considérables partout entrepris sous le règne du roi Louis-Philippe permirent à des talents déjà formés de prendre leur essor et firent naître entre eux une émulation très vive. Sous la direction de l'architecte Hittorff, la place de la Concorde reçut des dispositions qui n'ont pas été changées. Sur les piédestaux qui en marquent le périmètre,



Cortot et Petitot exécutèrent de belles *statues de villes*, dont on n'admire pas assez la perfection ornementale, et Pradier sculpta la figure de *Strasbourg*, dont le patriotisme a fait l'objet d'un pèlerinage pieux. Des artistes moins célèbres ont peuplé de leurs œuvres les vasques des fontaines ; tandis que la décoration de l'avenue des Champs-Élysées fournissait à des talents nouveaux l'occasion de se distinguer. D'autre part, la création du musée de Versailles qui permit à la peinture de rompre définitivement avec des traditions faussées, amena nos sculpteurs à s'intéresser à des sujets tirés de notre histoire. Plusieurs d'entre eux se signalèrent par des reconstitutions qui demandent de bien connaître le caractère et des temps et des hommes. Nous devons à Jaley un *Louis XI* d'une individualité frappante. Jusque-là, cet habile artiste ne s'était fait remarquer que par des morceaux gracieux. Mais pour son *Louis XI*, comme pour d'autres statues-portraits, à la Chambre des Députés et ailleurs, il s'est montré physionomiste profond, non seulement dans les visages, mais encore dans tout le personnage de ceux dont on lui demandait de fixer l'effigie. Faculté rare et qui doit à être soutenue par une sorte de divination !

Qu'on me pardonne de m'arrêter à ces nomenclatures. Je voudrais n'oublier aucun mérite ; et cependant j'ai passé sous silence Étex et son groupe imposant de *Cain avec sa famille*, et Jouffroy et sa gracieuse *Jeune fille confiant son secret à Vénus*. On me comprendra sans peine : j'ai hâte d'arriver à 1837. Cette année fut pour nous vraiment glorieuse. Des échafaudages depuis longtemps dressés tombèrent, et l'on put voir le fronton du Panthéon de David d'Angers et le haut-relief de Rude à l'arc de triomphe de l'Étoile. C'était la première fois que, dans l'art monumental, le patriotisme moderne prenait une expression aussi intense. D'ordinaire, les grands ouvrages de ce genre étaient comme des actes d'adulation qui s'adressaient à un homme. Aujourd'hui, ces démonstrations avaient pour objet la glorification de la nation entière. C'était une nouveauté à laquelle l'esprit public était préparé et qu'il attendait. Aussi fut-elle saluée avec enthousiasme. La France se reconnaissait et elle applaudissait à l'hommage rendu à ses grands hommes ; elle acclamait le départ pour la frontière de ses volontaires héroïques. Le travail de Rude, dans lequel la pierre vit et crie, n'a pas besoin de commentaire. Il réunit toutes les qualités de notre race, vraiment animées par un souffle populaire. L'exécution de ce groupe est de tout point admirable : la vérité et l'idéal s'y confondent. Rude, dit-on,



copiait la nature en la mettant au point ; mais il ne perdait jamais de vue son sujet. La rigueur du procédé n'ôtait rien à l'indépendance de sa pensée : bien au contraire, elle en assurait l'exercice. Jamais on ne vit une œuvre si passionnée et, en apparence, aussi affranchie des formules. Et cependant elle satisfait aux règles éternelles. Quelle qu'ait été l'importance des productions contemporaines, à quelque genre qu'elles aient appartenu, on peut affirmer qu'aucune d'elles n'a la valeur de l'œuvre de Rude. Elle est à l'honneur de notre temps ; c'est plus qu'une belle sculpture : c'est un chef-d'œuvre du génie français.

### III

Après cet admirable épanouissement, la sculpture, ce me semble, resta quelque temps stationnaire. Les occasions manquèrent. L'éducation dans les ateliers était de plus en plus bornée à l'étude du nu. Sans doute la théorie n'était pas dédaignée, mais le sentiment du grand art et de son emploi paraissait affaibli. A cette époque, on produisit surtout des statues. Les Salons, qui permettent d'avoir la forme sous les yeux et de juger le rendu par morceaux, justifiaient l'enseignement et exerçaient un attrait sensible : la préoccupation des artistes était d'être inscrits au livret. Ce fut à partir de ce temps que le Musée du Luxembourg commença d'être à l'étroit et que les musées des départements furent plus largement dotés d'œuvres tirées des expositions. Il y avait encore d'importants travaux de décoration ; mais c'était dans des intérieurs. Là, nos maîtres continuaient à donner l'exemple. Le tombeau de l'Empereur aux Invalides mit une fois de plus en lumière le talent de Pradier. D'autres rivalisaient au Louvre, où, sous la direction de l'architecte Duban, ils exécutaient des plafonds. Celui de la salle dite alors des Sept Cheminées est extrêmement remarquable : il est de Duret et mérite qu'on le regarde. Personne mieux que Duret n'a su de son art tout ce que l'on peut savoir. Il possédait, sans rien perdre de la faculté qu'il avait d'inventer, un puissant esprit d'analyse et, de plus, il concluait rigoureusement. La théorie des mouvements du corps humain est chose délicate si l'on veut fixer une figure dans un équilibre fugitif. Duret la connaissait à fond et on peut en donner comme exemple le *Danseur napolitain* et l'*Improvisateur*, statues pleines de vie et cependant pondérées à merveille. Il possédait également la théorie des ajustements. Voyez la *Tragédie* et la *Comédie*, ces beaux marbres qui sont au Théâtre-



Français : non seulement les draperies accusent bien la pose et les proportions des deux personnages, mais la science du maître consiste en ce que les manteaux, taillés conformément à la tradition gréco-romaine, sont ajustés de façon que la coupe en reste sensible par les bords. Point de ces complaisances qui font que l'on dissimule certaines parties dont on est embarrassé. L'étoffe entière est employée suivant la logique même du costume et avec un naturel si parfait que, le plus souvent, les plis restent en place sans le secours des épingles dont on se sert généralement pour les maintenir sur les mannequins. Duret connaissait, aussi, parfaitement la théorie des formes du corps humain avec leurs galbes caractéristiques et leur accentuation : théorie fondée sur un savoir anatomique inattaquable. Aussi était-il un professeur admirable, raisonnant sur chaque chose avec une convaincante autorité. Mais les idées n'étaient pas tournées de ce côté : réussir au Salon était ce que l'on recherchait avant tout.

Parmi les belles statues de ce temps, il faut citer l'*Odalisque*, la *Phryné*, la *Poésie légère* de Pradier, la *Pénélope* de Cavelier et quelques études remarquables envoyées de la Villa Médicis, telles que le *Faune dansant* de Lequesne, l'*Adam* de Perraud et le *Faune au chevreau* de Gumery. Saluons aussi le *Guillaume le Taciturne* du comte de Nieuwerkerke et le superbe *Emmanuel-Philibert* du baron Marochetti qui fut exposé à Paris. En somme, les artistes ne cherchaient plus à faire des dieux ou, s'ils y pensaient, c'était pour s'adresser à des divinités secondaires. Mais, le plus souvent, ils s'efforçaient de voir leur sujet dans un modèle et ils copiaient ce modèle en songeant sans cesse à ce qu'il représentait pour eux. C'était un idéalisme borné. Le plus vif et aussi le plus bruyant succès d'alors fut celui qu'obtint Clésinger lorsqu'il exposa la *Femme piquée par un serpent*. Clésinger avait fait un long séjour en Italie et il y avait acquis beaucoup de talent. Sa dextérité était extrême et il avait donné à son marbre une animation extraordinaire. Ce qui en rendait l'aspect surprenant, c'était non seulement la souplesse de tout le corps, mais la possibilité que semblait avoir ce corps de modifier son attitude. Cela était vraiment sensible à cause de la flexibilité des attaches et de certains détails de l'épiderme, qui faisaient concevoir l'idée que les chairs seraient capables de se déplacer sans faire éclater la peau. C'était la vie même, vie intense et passionnée dont les critiques s'émurent en sens divers, les uns admirant sans réserve, les autres se trouvant scandalisés.

Parallèlement à ce mouvement demi-naturaliste, l'école histo-

rique ne restait pas oisive. Je ne sais ce que pensera l'avenir du grand déploiement de savoir et d'habileté que nécessita la restauration de nos monuments nationaux. Sans doute, c'était un devoir patriotique d'empêcher la ruine d'édifices témoins de notre histoire. Ces travaux de restitution et de consolidation firent honneur à nos architectes, mais servirent moins bien nos statuaires. Il y eut de ce côté une déperdition énorme de talent. On reprochait à l'école classique de reproduire servilement l'antique et on trouvait juste de pousser les artistes à faire des pastiches du moyen âge et de la Renaissance. Que de dons personnels furent absorbés par ces imitations ! Que d'œuvres devinrent anonymes, à raison même de leur parfaite similitude avec des originaux sans nom !... Mais cela, nous l'avons souvent entendu redire ; il nous suffit de le rappeler.

Au milieu de ces aspirations et de ces divisions qui amoindrisaient nos forces, nous allions faire des pertes difficiles à réparer : Pradier, Rude et David d'Angers devaient bientôt nous être enlevés. Quels deuils pour la sculpture ! Pradier et David étaient du même âge ; ils avaient eu le prix de Rome à une année d'intervalle ; ils étaient devenus célèbres en même temps. On aimait à les comparer et même à les opposer l'un à l'autre. Ils étaient, disait-on, les deux termes d'une antithèse. Il est vrai que peu d'artistes contemporains ont été aussi dissemblables. Sentiments, manière de voir et d'interpréter la nature et jusqu'au travail de l'argile, du plâtre et du marbre, tout cela était chez eux entièrement différent. David, animé de passions politiques et humanitaires, recherchait les sujets dans lesquels il pouvait affirmer ses convictions. Pradier, amoureux de la forme et surtout de la forme féminine, se plaisait à la faire valoir dans des ouvrages pleins de charme. Tous deux ont exécuté des travaux de premier ordre. Cependant Pradier n'a jamais été chargé d'une œuvre aussi considérable que le fronton du Panthéon. Il avait fait pour la Madeleine une esquisse qui promettait beaucoup : la disposition en était belle et convenait à son talent. Un autre projet eut la préférence. Mais les *Renommées* de l'arc de l'Étoile et les *Victoires* du tombeau de Napoléon montrent qu'il était aussi un grand décorateur. David s'entendait parfaitement à composer une statue. Donnée imprévue, quoique toujours bien équilibrée, silhouettes vives et claires sous tous les aspects, telles étaient les qualités matérielles de ses figures, remarquables, avant tout, par leur caractère individuel et par une certaine prédilection de l'auteur pour le costume moderne. Sous ces divers rapports,



Pradier ne lui était pas inférieur : le *Jean-Jacques Rousseau* qui est à Genève peut être rapproché du *Talma* du Théâtre-Français et du *Racine* de La Ferté-Milon, et le *Comte de Beaujolais*, si touchant dans son élégant uniforme, soutient la comparaison avec l'austère *Gouvion Saint-Cyr*.

Enfin, on peut dire que dans le petit *Bara*, dans la *Jeune fille grecque au tombeau de Botzaris*, et même dans l'*Enfant à la grappe*, David n'a pas mis le charme si abondamment répandu par Pradier sur le *Cyparisse*, sur le *Duc d'Orléans* et sur l'*Atalante*, sujets à peu près du même ordre. Restent les portraits. Ah ! David a fait des bustes superbes. Phrénologue parfois exagéré, il a merveilleusement construit la tête humaine et a su donner au regard une expression profonde. Mais n'oublions pas, de son émule, un *Louis XVIII*, un *Cuvier* et le marbre d'*Auber*, un de ses derniers ouvrages dont le succès fut éclatant. Les médaillons du maître angevin ont été réunis au Louvre. Ils forment une collection importante au point de vue de l'iconographie et d'un art très particulier : quelques-uns sont admirables. Comment n'a-t-on pas eu l'idée de rassembler dans notre Musée les statuettes de Pradier, chefs-d'œuvre de délicatesse, dans lesquelles, à l'heureuse invention s'ajoute l'étude la plus fine de la nature !

Au fond, ces rivaux procédaient d'après les mêmes principes. Ils avaient le même goût pour ce que l'on nommait alors le style, c'est-à-dire un égal amour de l'antiquité. Qu'on regarde les trois figures qui occupent, au Panthéon, le milieu du fronton : elles sont dignes des anciens, et cependant elles ne souffrent pas du voisinage de tous les personnages modernes qui sont autour d'elles. Comme à la fontaine de Nîmes, œuvre de Pradier, l'allégorie apparaît humanisée et la réalité relevée par l'amplification monumentale. Pradier et David, plus rapprochés qu'on ne croit par la théorie, différaient surtout par la technique. Le premier modelait la glaise avec une délicatesse infinie, travaillait le plâtre et le marbre en perfection, était un talent précieux. Le second, plus heurté, attaquait la matière plastique avec des outils dentelés dont la trace restait visible principalement sur le bronze, reproduction fidèle du modèle original. Cela donnait à ses ouvrages une sorte de coloration qui les faisait aussitôt reconnaître. Pradier mourut en 1852, David en 1856, et Rude dans sa force et au lendemain de son dernier triomphe à l'Exposition Universelle de 1855, était emporté par un coup soudain.

Après de si grandes pertes, et alors que les artistes n'avaient d'autre ambition que de se distinguer au Salon, il ne faut pas s'étonner qu'à l'occasion de la première Exposition Universelle, qui s'ouvrit à Londres en 1851 et des travaux considérables entrepris bientôt après, nous nous soyons aperçus que notre sculpture n'était ni décorative, ni monumentale. Le cri d'alarme de M. de Laborde semblait ne s'adresser qu'à nos industries, mais c'était un appel à notre école entière. Cet avertissement mémorable fut d'abord entendu par les ornemanistes, et, dans le nombre, il faut rappeler le nom de Cailleux. Puis il encouragea Barbedienne à populariser les chefs-d'œuvre incontestés de la statuaire en les introduisant dans les ameublements. Enfin, et surtout, il fit pressentir la réorganisation de l'École des Beaux-Arts accomplie, en 1863.

A cette date, nous avons déjà pu constater notre insuffisance. Lorsque l'empereur Napoléon III résolut d'achever le Louvre, nos sculpteurs se trouvèrent imparfaitement préparés à ce grand travail. Il me semble qu'on peut s'en convaincre encore. Au magnifique palais construit par Lefuel, il n'y a pas assez d'œuvres qui attirent les regards et retiennent l'attention. Les artistes étaient en faute. En général, les contemporains trouvaient que les frontons manquaient de masse et d'autorité. Ils faisaient exception pour celui de Villain, qui montre, avec la préoccupation d'un sujet, de la fermeté et de la richesse. Ils se plaignaient que, sur les galeries, il fallût quelque temps pour démêler, parmi beaucoup de personnages de peu de caractère, le *Montaigne* de Soitoux et le *Mansard* de Perraud, Les figures de Diébolt, au *guichet de Rohan*, méritaient, seulement, de n'être pas oubliées, non plus que quelque œil-de-bœuf... C'était aller trop loin. Certainement, prise en totalité, la décoration a peu d'éclat; mais, dans cet ensemble, il y a pourtant de beaux ouvrages : c'est le couronnement du *Pavillon de Flore*, signé de Carpeaux; ce sont surtout les groupes de Barye placés au premier étage des grands pavillons. Par malheur, on ne les voit pas facilement. Les rares personnes qui avaient pu les admirer de près souhaitaient ardemment qu'on trouvât le moyen de les mettre sous les yeux. Ce désir est aujourd'hui satisfait : le monument élevé à Barye vers la pointe de l'île Saint-Louis, réalise en partie ce vœu légitime. On peut juger enfin ces compositions si originales dans lesquelles le génie du maître est véritablement résumé. Ce sont des allégories; conçues en dehors de toute tradition et de toute formule, elles arrivent cependant à la plus grande clarté. Que dire de l'exécution ?



On sait comment procédait le maître, avec quel scrupule il établissait ses figures. Par leur structure, les hommes et les animaux réunis dans ces groupes témoignent d'un naturalisme savant qui, soutenu par l'amplification sculpturale, arrive, sans aucun ressouvenir de l'antique, à la puissance, au style le plus élevé. Il y a là, sans contredit, un art nouveau, fondé sur des procédés logiques. Pourquoi faut-il qu'une méthode si sûre n'ait pas été introduite dans l'enseignement ? Mais quand elle s'est une fois manifestée, aucune vérité n'est absolument perdue. A notre insu, il en reste quelque chose, et Barye a marqué de son empreinte les esprits amoureux de la vérité.

Après cette longue campagne du Louvre, les artistes comprirent ce qui leur avait manqué. L'Opéra de Charles Garnier leur fournit l'occasion de montrer ce qu'ils devaient à l'expérience. Les œuvres qui le décorent témoignent de plus de talent ; elles ont des qualités de masse et d'animation qui manquaient ailleurs. Elles ont surtout un ensemble remarquable. Elles sont bien en vue ; elles comptent. Les motifs en métal doré placés sur la façade, aux deux extrémités de l'entablement, offrent, dans leur symétrie voulue, une silhouette très vivante. Les *Pégases* de Lequesne, les *cariatides* de Thomas et de Mathurin Moreau, remplissent bien la fonction qui leur est dévolue. Parmi les groupes du rez-de-chaussée, celui de Carpeaux, *La Danse*, souleva une polémique ardente. Il eut des détracteurs furieux et des admirateurs enthousiastes, et il reste, en somme, un très beau morceau de sculpture. Ce fut le triomphe de l'école de Rude.

Rude s'était mis assez tard à enseigner. Lorsqu'il reprit l'atelier de David, celui-ci avait formé de brillants élèves : Cavelier, qui après avoir produit la célèbre *Pénélope*, le *Néophyte* et le groupe colossal du palais de Lonchamp à Marseille, était déjà un excellent professeur ; Aimé Millet, l'auteur de l'*Ariane* et aussi du sujet allégorique qu'on voit sur le pinacle de l'Opéra. De Pradier procédaient Villain, Lequesne, Crauk et Chapu. Mais l'artiste qui représentait le mieux les traditions du temps précédent était Auguste Dumont, le maître, aussi bien que son ami Ramey, de Jouffroy, de Mathurin Moreau, de Thomas et de Perraud. Dumont était la raison même ; son talent était sévère. De lui on peut citer un nombre considérable d'excellentes statues d'hommes illustres : *Buffon*, *Bugeaud*, *Le Maréchal Davoust*, *Le Prince Eugène*. Il a excellé dans ces nobles ouvrages. C'est à lui que l'on doit le *Génie de la Liberté* qui prend son essor au sommet de la colonne de Juillet et le *Napo-*

*l'éon I<sup>er</sup>* qui figure aujourd'hui sur la colonne de la place Vendôme

Des ateliers de ces maîtres sortaient des artistes qui, sans se laisser absorber par les travaux de haute décoration, avaient brillamment figuré aux expositions annuelles. On salua avec admiration le *Faune jouant avec Bacchus enfant* de Perraud, le *Virgile* de Thomas, une statue de *Napoléon législateur* par Cavelier.

Mais déjà une évolution s'était produite dans la statuaire. Pendant leur séjour en Italie, Falguière et M. Paul Dubois avaient goûté l'art de la Toscane, et ils en avaient, dans leurs ouvrages, égalé l'élégance. Leurs premiers essais furent très appréciés. Mais le *Chanteur florentin* eut un succès immense. En vain les esprits chagrins contestaient-ils le mérite de cette statue ; en vain en blâmaient-ils le sujet et la proportion ; en vain lui reprochaient-ils jusqu'à sa réussite. On leur répondait que, par la perfection de l'équilibre, par l'harmonie des lignes et la pureté du dessin, elle réunissait les qualités les plus essentielles du grand art. Quant au sujet, les anciens s'étaient-ils interdit les inspirations familières ? Qu'était le *Tireur d'épine* ? Qu'était la *Joueuse d'osselets* ? Cela était vrai, on dut le reconnaître. Aussi la faveur publique ne manqua-t-elle pas de s'attacher à cette œuvre charmante. Ce n'était pas la première fois que des figures de très jeunes gens revêtus de costumes modernes étaient accueillies avec des applaudissements, en définitive, unanimes. Un petit *Louis XV* de Cortot, un *Henri IV enfant* de Bosio, le *Louis XIII* de Rude avaient, lors de leur apparition, fait à leurs auteurs un honneur durable. Alors c'était le *Chanteur florentin* que l'on admirait, tout en se réservant de saluer plus tard avec sympathie le *Villon* du pauvre Etchéto.

Un peu auparavant, Falguière avait envoyé de Rome le *Vainqueur au combat de coqs*, bronze très vivant dont les proportions au-dessous de la moyenne rappelaient l'art de Jean Bologne ; puis vint le marbre délicieux du diacre *Tarcisius*. Parmi les artistes, et surtout parmi ceux qui cherchaient leur voie, la sensation fut profonde. Ce qui distinguait ces figures, c'est qu'elles présentaient les formes avec leur volume vrai. Point d'accentuation architectonique, mais l'aspect de la nature dans toute sa simplicité.

Nous avons souvent parlé de l'amplification sculpturale : elle consiste en un certain renforcement, en une plénitude relative d'où résulte avec l'harmonie une idée de représentation. Dans les chefs-d'œuvre de nos jeunes maîtres, l'amplification n'était pas sensible ; elle n'était que délicatement voilée. Or, en voulant absolument



s'en passer, les imitateurs allaient à un écueil. En bannissant, comme ils le faisaient, ce qui est une condition ou tout au moins une possibilité légitime de la sculpture, ils arrivaient à créer des ouvrages qui, à force d'être sincères, donnaient l'impression de moulages sur nature. Là était le danger. En général, les sujets que nous traitons ne revêtent leur expression que grâce à la puissance. A cet effet, la forme a besoin d'être rehaussée et fortifiée. Je dirai même que si l'on entreprenait de rendre la misère physiologique, on ne pourrait copier le modèle vivant comme une nature morte et que, selon ce que l'on voudrait faire comprendre, il faudrait appuyer sur quelques détails et les accentuer.

L'art ne peut arriver à son but qu'en triomphant, par les artifices qui lui sont propres, de l'indifférence ambiante, et en exerçant ainsi sa domination. Quant à cette tendance à reproduire la forme vraie, elle ne disparaît pas tout entière. Il en reste quelque chose d'intéressant : c'est un modelé plus souple, une manière d'introduire dans la sculpture ce que l'on nomme la couleur, c'est-à-dire un sentiment de morbidesse répandu sur les chairs et sur l'épiderme; ce que plusieurs pratiquent si bien.

#### IV

Tout sert l'art quand il est réellement une des activités d'un peuple; tout peut être pour lui l'occasion de briller. Nos malheurs ont donné à M. Mercié l'idée de deux groupes, de deux chefs-d'œuvre : l'un qui reconforte, le *Gloria Victis*; l'autre, le *Quand même*, image d'une ardente revendication. Nos terribles épreuves nous ont fait souvenir de ceux qui, à différentes époques de notre histoire et jusque de nos jours, ont servi la patrie, l'ont consolée et relevée de ses défaites, et qui, sortis des rangs les plus humbles et donnant l'exemple d'un dévouement sans bornes, ont fait à leur pays le sacrifice de leur vie : héros glorieux et héros sans gloire ! C'est pourquoi des monuments commémoratifs ont été dressés sur des champs de bataille funestes, à ceux qui sont morts en combattant; que des statues ont été élevées jusqu'à de modestes soldats. Et c'est ainsi que nous avons vu s'ouvrir l'ère sacrée de Jeanne d'Arc. A la veille d'être proclamée sainte, elle descend parmi nous et apparaît sur nos places publiques, guerrière, inspirée. Honneur à M. Frémiet ! Honneur à M. Paul Dubois ! Dans deux figures équestres d'une beauté parfaite, ils ont représenté l'héroïne nationale, le premier avec toute sa signifi-

cation historique, le second dans un enthousiasme mystique dont on est pénétré. Enfin au même ordre d'évocation pieuse appartient l'admirable statue de la *Jeunesse*, sculptée par Chapu à l'École des Beaux-Arts. Placée de plain-pied avec le spectateur et comme émanant de la foule, elle voue son laurier à Regnault et à ses camarades tombés, comme lui, les armes à la main. Honneur aussi à l'artiste trop tôt disparu qui a taillé dans le marbre cette noble élegie ! C'est ainsi que, dans son langage idéal, l'art exhale sa plainte en glorifiant ceux qui ne sont plus. Sans doute ce sont là des œuvres exceptionnelles ; mais combien d'artistes ont consacré leur talent, ont mis tout leur cœur à traiter des sujets tirés d'événements qu'on ne saurait oublier ! Le ciseau à la main, ils ont été les interprètes émus de nos sentiments patriotiques.

En vérité, cette époque aura été riche de leçons inattendues. Il n'est personne parmi nous qui, en vivant sous les régimes passés, ne se soit étonné de la fécondité artistique des républiques grecques. On ne pouvait s'empêcher de se demander comment, au milieu des agitations politiques dont témoignent les historiens, il pouvait surgir tant de grands artistes. Or, maintenant, nous savons par expérience qu'une pareille floraison n'est pas incompatible avec une démocratie moderne. Et, en effet, depuis 1870, quelle abondance de beaux ouvrages de sculpture qu'il suffit de citer : le tombeau de *La Moricière* et la statue funéraire du *Duc d'Aumale* ; la *Pensée* et le *Génie moderne* ; la *Junon*, la *Diane* lançant des flèches ; *L'Aveugle* et le *Paralytique* ! Comment oublier M. Puech déjà célèbre, M. Dalou avec ses bronzes superbes, ses bustes admirables, et aussi les ouvrages, même discutés, de M. Rodin ? Enfin devons-nous passer sous silence les prix d'honneur remportés aux Salons annuels par MM. Turcan, Bartholdi, Ernest Dubois, Boisseau et Verlet ? Que ceux dont les noms m'échappent me pardonnent. Mais cette richesse ne dénote-t-elle pas une vie intense ; n'est-elle pas digne de notre pays ?

Maintenant, il est une dernière évolution de la sculpture française sur laquelle il convient de s'entendre. Lorsqu'on réorganisa l'École des Beaux-Arts en 1863, on fit le possible pour entourer les jeunes artistes, peintres, sculpteurs et architectes, de tout ce qui était nécessaire pour les instruire. Des cours oraux furent institués à leur usage ; une riche bibliothèque fut mise à leur disposition, des collections furent formées pour répondre à chaque branche de l'enseignement. On voulait établir, entre les études techniques et d'autres études destinées à nourrir et à éclairer les esprits, un rappor-



chement, un concert que l'on jugeait utile à la formation des talents. Cela ne fut pas bien compris. Quoiqu'ils eussent été confiés à des maîtres de premier ordre, les cours en chaire ne réunirent pas un nombre d'auditeurs aussi considérable qu'en devaient fournir des centaines d'élèves. Oui, sans doute, le professeur d'archéologie voyait la foule se presser à ses belles leçons de fin d'année, et applaudir à ses démonstrations sur le costume, et les peintres comme les sculpteurs travaillaient sérieusement à l'anatomie. Mais ce n'était pas assez ; ce n'était pas l'ensemble et l'harmonie que l'on avait rêvés. A quoi tenait cette déception ? Peut-être avait-on trop compté sur les ressources de jeunes gens généralement pauvres et obligés, en étudiant, de travailler pour vivre. Le temps et l'indépendance leur manquaient et forcés qu'ils étaient de partager leur journée, ils étaient assidus à l'atelier bien plus qu'à l'amphithéâtre.

La manière dont une école se forme est souvent mystérieuse. Tantôt c'est un maître dont les idées s'imposent. Tantôt c'est un certain esprit qui souffle sur la jeunesse et la pousse à des nouveautés, et celles-ci ne sont guère que des résultantes. Je crois que c'est à peu près ainsi que nos sculpteurs se sont formés. Les professeurs ont été entraînés. Mais eux se sont confinés dans l'étude de la nature. Exempts de tout archaïsme, guidés seulement par leur amour pour la vérité, ils ont travaillé la forme pour elle-même et ils la rendent souvent dans des ouvrages pleins de fraîcheur et conçus sans parti pris. Ce ne sont que des académies et beaucoup de gens ne voient, dans ces nudités qu'une impudeur flagrante et une sorte d'appel à la passion. Nous ne saurions nous associer à ces conclusions. Il nous semble que cette application à s'affranchir de la nécrose inséparable des imitations du passé, que ce travail, si honnête en soi, qui tend à dégager la forme vraie de la forme convenue est une préparation à l'inconnu et fait espérer dans l'avenir. Vienne, à un jour prochain, dans l'ordre des idées ou dans celui des faits, un événement qui imprime aux esprits un ébranlement profond, alors tout ce savoir sincère, tout cet acquis dont on conteste aujourd'hui l'emploi viendra mettre ses ressources au service de l'idée nouvelle. En somme, après s'être dépensée de tant de manière, la sculpture, instruite par l'exemple de nos maîtres, ces grands amoureux du vrai, s'est mise simplement à l'étude et l'étude désintéressée accumule des réserves qui ne s'épuisent pas.

Me trompé-je ? Mais la justification de mon espoir. l'Exposition Universelle me l'a déjà fournie. Les groupes, les statues, les bas-

reliefs qui décorent les palais récemment bâtis, sont-ils indignes de notre passé ? MM. Barrias, Frémiet, Marqueste, Coutan, Injalbert, Boucher, Michel, et tant d'autres, ont-ils démérité ? Leurs compositions manquent-elles des lignes essentielles ? Leurs personnages sont-ils hors de proportion ? L'exécution est-elle heurtée, grossière, insuffisante ? Je ne le trouve pas. Au contraire, ces ouvrages sont bien entendus et d'une bonne tenue ; ils sont élégants et traités avec une souplesse et une fraîcheur, un naturel enfin, qui n'enlève rien à leur caractère monumental.

Et l'on nous parle d'une décadence ! Mais, en dépit de ceux qui la proclament et s'efforcent de la prêcher d'exemple, je ne la vois pas. En quoi donc consiste une décadence ? Dans un effacement croissant du sentiment de l'art, et dans l'abaissement de l'exécution. Ces deux conditions ne se séparent pas. Elles ont quelque chose de fatal, et c'est leur caractère d'annoncer la barbarie. Or, s'il est vrai qu'il n'y a dans les faits que ce qu'il y a dans les idées, comment arrive-t-il que la pratique soit aujourd'hui si remarquable ? Elle s'affine au lieu de déchoir : nulle part elle ne tombe dans le métier. Mais, comme je l'ai dit, l'esprit se recueille et se tient prêt. En attendant l'occasion, il entretient ses forces ; il perfectionne ses moyens d'expression en se rendant de plus en plus maître de la technique. La main est exercée ; l'habileté est grande et le temps n'est plus où l'on pouvait dire d'un artiste qu'il n'avait pas le talent de son génie.

A l'Exposition, la sculpture présentait un spectacle fortifiant. Quoique l'espace lui eût manqué et que les plus belles œuvres n'eussent pas été dignement présentées, on peut affirmer qu'elle a honoré le siècle qui finit et qu'elle fait augurer favorablement de celui qui va commencer. Surtout elle a démontré la sincérité absolue de toutes les générations de sculpteurs qui se sont succédé depuis cent ans. C'est la glorification de leur conscience d'artistes. Leur art, au commencement du siècle, était comme enfermé dans une convention rigide, il s'en est graduellement affranchi ; la vie lui est revenue avec plus de liberté dans les études. David d'Angers, Pradier, Barye et Rude ont aimé l'art et passionnément la nature. M. Paul Dubois, M. Mercié et Falguière l'ont serrée de plus près. Mais notre école, animée d'un sentiment idéal, n'a cessé de marcher dans sa voie. Soutenue et dirigée par une préoccupation constante, elle semble avoir eu pour devise : toujours et toujours plus de vérité ! Je suis heureux d'avoir à le constater.

EUGÈNE GUILLAUME





LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

## L'EXPOSITION DÉCENNALE

LA PEINTURE FRANÇAISE



CECI, nous l'avons dit, n'est qu'un *post-scriptum*. Il ne saurait être question de refaire, à propos des deux mille tableaux ou dessins exposés au Grand Palais, les « Salons » des dix dernières années. Nous voudrions seulement, après avoir suivi, au cours du siècle, l'évolution générale de la peinture française, résumer, pour conclure, ce que la « Décennale » a pu nous apprendre de l'état présent de notre école et de ses tendances dominantes à la fin d'un siècle, tout compte fait, si glorieux.

Et d'abord, il y aurait lieu d'examiner une question préjudi-

cielle. Peut-on considérer cette Décennale comme une représentation complète, ou tout au moins suffisante, des forces actives de notre école ? Tous les « maîtres » y paraissent-ils en des œuvres caractéristiques ? Et, à côté des maîtres, a-t-on pris soin de montrer tout ce qui, chez les jeunes, a été tenté d'intéressant et de significatif ?

Quelques amis de MM. Claude Monet, Renoir, Pissarro se sont plaints de n'y voir aucune *Meule* ou *Cathédrale*, aucune *Baigneuse* ou *Femme au piano*, aucune *Vue de Paris* ou de *Rouen*, c'est-à-dire aucune des dernières œuvres les plus marquantes du groupe impressionniste. Il est probable que les peintres eux-mêmes se sont volontairement abstenus, selon leur habitude (ils ont leur salle d'exposition chez des marchands achalandés) ; il n'est pas vraisemblable, en effet, que le jury leur eût fermé la porte s'ils s'étaient présentés. Il est juste, en tout cas, de combler par la pensée ces vides regrettables ; dans une revue générale de l'art français contemporain, il serait simplement ridicule d'affecter de négliger le groupe impressionniste. Mais, comme dans la salle qui fait communiquer la Décennale et la Centennale, on peut voir la *Danseuse* de M. Renoir, toute fleurie de lumière, et *Antibes* et les *Pins parasols* de M. Claude Monet, non loin des *Foins* de M. Raffaëlli, et de la *Veuve de Pierrot* de M. Willette, où des noirs en gaité fraternisent tendrement avec des roses en deuil, il est facile de restituer par la pensée ce qui manque à la collection.

J'ai recueilli une autre plainte. Un jeune homme pâle, tout de velours noir habillé, dont le col disparaissait sous une longue chevelure, regrettait tout haut l'absence de l'école « néo-idéaliste », celle qu'un sâr, jadis, instaura « sous le Tau, la croix grecque, la croix latine, devant le Beauséant et la Rose crucifère, en communion catholique romaine avec Hughes des Païens et Rosen Kreuz, pour réparer l'erreur d'Orphée, former une milice pour le salut de l'idéalité et dresser le temple de Beauté ». Vous aviez peut-être oublié ces choses augustes, mais j'ai sous les yeux le texte du mandement. La plainte du jeune homme pâle est mal fondée, car MM. Henri Martin et Aman-Jean (médaille d'honneur et médaille d'or, s'il vous plaît, de l'« Universelle ») exposèrent au Salon de la Rose-Croix et je vous assure qu'ils valaient mieux que leurs voisins de cimaise, bons garçons dont tout le mysticisme pressé, condensé et amalgamé n'eût pas rendu de quoi former une âme de simple gâte-sauce dans les cuisines de Montsalvat.

Donnez, pour être scrupuleux jusqu'à la minutie, un souvenir



aux « évolutionnistes, pointillistes, symphonistes et symbolistes » dont « la technique féconde » ou la « stricte technie » devait, « au moyen de la division méthodique du ton et par des directions de lignes très entendues », apporter à l'art et révéler au monde des



POTRAIT DE JOSEPH BERTRAND, PAR M. L. BONNAT

moyens d'expression singuliers et nouveaux, commentés en proses absconses par des préfaciers graves et pontifiants... (Exemple : « paysages séquaniens où, je m'assure, se doit remarquer un ciel indicateur, l'âme même de ce paysage »), et vous pourrez espérer n'avoir rien oublié.

Et quand vous vous serez représenté ainsi, dans son ensemble et ses contradictions, de leur extrême-droite à leur extrême-gauche,

comme un raccourci de tout ce qui s'est peint en France en ces dix dernières années, si vous essayez de faire une sorte d'examen de conscience, de vous demander pourquoi ces choses et non pas d'autres ? d'où vient cet art et où va-t-il ? dans quelle mesure se rattache-t-il à notre passé et quel avenir prépare-t-il ?... je ne prétends certes pas que vous trouverez à ces questions des réponses toujours nettes et concordantes, et chacun sans doute les résoudra diversement, selon ses préférences intimes, son éducation, la construction de son œil et celle de son esprit ; il semble pourtant qu'il ne soit pas impossible à un observateur impartial de s'orienter et de tirer au moins quelques conclusions.

La première, c'est que, tout compte fait, la liberté est bienfaisante. On a dit, on a même écrit que, dans l'incohérence de la production contemporaine, l'affolement ou le dévergondage de quelques-uns, le scepticisme des autres, l'absence générale de volonté directrice, une chose ou plutôt un homme nous était par-dessus tout nécessaire, et l'on a entendu demander, réclamer un nouveau David, ou tout au moins, à son défaut, une sorte de prise en charge par l'Institut des expositions et de la « direction » des Beaux-Arts. Ses pires ennemis, à mon avis, ne pourraient lui souhaiter de présent plus funeste. Mais, enfin, si l'épreuve le tente, il y a au moins un Salon annuel où, par les ateliers qu'il dirige, les récompenses dont il dispose, les ambitions et les vanités qui rôdent autour de lui, l'Institut est maître à peu près absolu ; il ne tient qu'à lui d'en faire un modèle accompli... Quant à l'avènement d'un nouveau David, si l'on souhaite par là la venue d'un maître à la volonté forte, à l'esprit clair et passionné, à la main ferme..., qui ne l'acclamerait avec empressement ? Mais si, comme je le crains, on entend le retour d'un doctrinarisme étroit, d'un formalisme impérieux, servi par des théoriciens et une académie césarienne ou jacobine (les deux ne font qu'un) constituée en tribunal correctionnel ou en chambre des mises en accusation, on prouve tout simplement qu'on n'a rien compris et qu'on n'a rien aimé du siècle qui va finir. Tout ce qui, dans l'art français de ce siècle, a rayonné sur le monde, tout ce qui a non pas seulement continué, mais rajeuni, agrandi les forces d'expansion de notre génie, tout ce qui — le faisant plus humain — a fait le plus admirer et le mieux aimer la France, s'est fait contre l'académisme. Nous en sommes à peu près débarrassés ; mais son œuvre néfaste est encore assez près de nous pour qu'à cette seule menace « les chaussepots partent tout seuls ». J'ai entendu de



mes oreilles, il y a des années, devant de purs chefs-d'œuvre de Corot, tel grand académicien ricaner — je ne trouve pas d'autre mot — si « spirituellement » à la fois et si haineusement, qu'il m'a semblé voir revivre en une vision soudaine toute la vieille Académie, et j'ai compris le mal qu'elle a pu faire quand, animés d'un pareil esprit, coalisés contre l'art moderne, Romains plus que Français, les académiciens avaient d'autres droits que celui de revêtir un habit



LA DILIGENCE, PAR M. P. LAGARDE

(Appartient à M. Descamps.)

vert les jours d'enterrement, en attendant l'honneur suprême de le faire étaler sur le drap noir de leur cercueil.

Tenons-nous donc à la liberté... et formons de bons maîtres, car la première condition de la liberté pour un artiste, c'est de savoir à fond son métier. Or, savoir son métier, ce n'est pas avoir appris une calligraphie, ce n'est pas ramener à un certain type constant, celui du profil d'Antinoüs ou de la « rotule des Atrides », comme disait comiquement Raffet, l'infinité variété des formes que l'inépuisable jeu de la vie fait passer sous nos yeux ; c'est s'être rendu capable d'entrer en contact direct avec la vie, de l'interpréter

tout entière et de la fixer au passage. Et le style, ce n'est pas l'art de dessiner d'après certains principes hiérarchisés, c'est l'empreinte reconnaissable que la qualité de notre émotion, de notre amour, de notre volonté, ont laissée sur nos œuvres. Ayons donc, si c'est possible, un enseignement qui, rompant le jeune homme à tous les efforts, le rendant difficile envers lui-même, faisant en même temps l'éducation de son œil, de ses doigts et de sa conscience, le maintienne en contact permanent avec la nature vivante et non pas seulement avec les plâtres et les modèles d'atelier. Celui qui nous le donnerait et qui, par surcroît, rétablirait entre le maître et l'élève ces rapports de confiance, de cordialité et d'affection que l'ancien apprentissage avait consacrés, que le régime académique et administratif sacrifia, celui-là ferait à l'art de son pays le plus grand bien qu'il ait en ce moment à espérer... En attendant, au lieu de décourager les ateliers privés, ou plutôt de les tuer par l'établissement d'ateliers officiels de toute façon privilégiés, ne vaudrait-il pas mieux les laisser se former par groupements d'élection et par sélection naturelle?

En tout cas, et personne, je crois, n'y contredit, le rôle de l'enseignement, même officiel, ne saurait être aujourd'hui de maintenir artificiellement et d'imposer de vive force les « genres » d'où la vie se retire, c'est-à-dire d'aller contre les lois mêmes de la vie. Les docteurs de l'école davidienne avaient beau écrire, au commencement du siècle : « Je ne vous dis rien du paysage; c'est un genre qui ne devrait pas exister », et l'Institut impérial et celui de la Restauration ont eu beau le proscrire ou essayer de discipliner en espaliers la libre floraison des talents amoureux de la vie : aujourd'hui encore les « peintres de figures » ont beau ne parler des paysagistes qu'avec une nuance marquée de dédain, la peinture du paysage aura été la grande peinture du siècle. Par la force des choses, à mesure que l'art a voulu se rapprocher de la vie et se faire plus humain, il a fait au paysage une place plus large; il a rompu les barrières dans lesquelles on enfermait les « genres »; il est le fond de la peinture moderne. La peinture monumentale, avec le grand Puvis de Chavannes, lui a offert les murailles, et c'est à l'intervention du paysage que, dans leurs grandes œuvres du Muséum, du Panthéon, de Toulouse, de l'Hôtel de ville, de la Sorbonne, de l'Opéra-Comique, MM. Cormon, Humbert, Jean-Paul Laurens, Henri Martin, F. Flameng, Roll, O. Merson, R. Collin, ont dû leurs plus belles ou leurs meilleures inspirations. L'« histoire » religieuse



ou profane, avec Jean-Paul Laurens encore, Hébert, P. Lagarde, Tattegrain, Paul Buffet, Surand, Bergès, Albert Maignan, Flameng, T. Robert-Fleury, etc.; l'allégorie avec Aman-Jean, Albert Laurens et Ary Renan, lui a demandé des moyens d'expression plus persuasifs. Et de Jules Breton à Lucien Simon, de Cazin à René Ménard, de Lhermitte à Cottet, de Roll à Wéry, à Saint-Germier, à Prinnet, à Dauchez; de P. Lagarde, d'Ernest Laurent et de Lerolle à Friant —



LISIÈRE DE FORÊT, PAR M. ÉMILE MICHEL

(Appartient à M. Charrington.)

j'en prends, comme vous voyez, de tous les âges et de tous les genres, — essayez de dire où s'arrête le « peintre de figure » et où commence le « peintre de paysage ». M. Dagnan-Bouveret, un maître assurément, un de ceux qui, par la volonté et la qualité de la volonté, s'imposent le plus à l'attention et au respect, même quand on ne s'est pas laissé complètement persuader par lui, aurait peut-être mieux fait de rechercher pour toutes ses figures, comme il fit pour les *Bretonnes*, le *Lavoir* et les *Conscrits*, l'enveloppe de la lumière naturelle. Henner n'a jamais peint de figures, sauf de rares exceptions, que dans le mystère évocateur de ses paysages crépuscu-

lares... Mais on aurait plutôt fait de dire où le paysage n'est pas. Chacun y a puisé, selon ses goûts, les besoins de son œuvre, ses aptitudes personnelles, mais tous y sont venus et tous s'en sont servis pour rajeunir, nettoyer ou enrichir leur palette.

Aussi le groupe des purs paysagistes, de ceux en qui se continue la tradition des maîtres de l'école de 1830, solidement établi sur la terre de France, a-t-il toutes les apparences d'une conscience tranquille et d'une robuste santé. Du vieil Harpignies à Adrien Demont-Breton, d'Émile Michel à Hareux, d'Henri Zuber à Binet, de Pointelin à Billotte, de Bouché à Barau, chacun à sa manière nous donne le portrait d'un coin du cher pays.

J'ai indiqué déjà comment, depuis quelques années, un groupe de jeunes peintres, sentant que la peinture claire et l'impressionnisme avaient poussé leurs conquêtes jusqu'aux limites extrêmes où un système meurt par l'abus de son propre principe, mirent à profit les grandes leçons de Cazin et s'avisèrent que le crépuscule a sa beauté grave et apaisante.

Il est plus d'un silence, il est plus d'une nuit,  
Car chaque solitude a son propre mystère;  
Les bois ont donc aussi leur façon de se taire  
Et d'être obscurs aux yeux que le rêve y conduit...  
Leur mystère est vivant; chaque homme à sa manière  
Selon ses souvenirs l'éprouve et le traduit...

Il s'agit seulement de ne pas arriver trop tard, et, si les bois ont plusieurs façons d'être obscurs, encore faut-il que leur obscurité nous reste pénétrable et leur mystère *vivant*, comme veut Sully-Prudhomme. Il nous a semblé que quelquefois M. Eugène Carrière arrivait au point où l'obscurité va devenir impénétrable, — mais devant des œuvres comme le *Sommeil* et *Maternité*, toute objection se tait. A l'autre bout du siècle, on croit retrouver un nouveau Prud'hon, plus fraternel, plus humain et plus triste.

Quant à ce groupe, si intéressant par l'affirmation d'une pensée réfléchie et d'une volonté, qui va de M. René Ménard à M. Lucien Simon, de M. Cottet à M. Dauchez, et auquel on pourrait rattacher MM. Prinnet, Lobre, Wéry, Meslé, Tournès, Bergès, Jean-Pierre Laurens, Boulard, on a pu craindre qu'il ne voulût fonder « l'école sombre ». Pour ma part, je ne l'ai jamais cru, et le *Retour de l'école* de M. Wéry, *Saint Georges vainqueur* et *Flamencas* de M. G. Bergès, et le dernier envoi de M. Cottet, *Le Jour de la Saint-Jean*, œuvre forte entre toutes, me paraissent faits pour rassurer.



L'école française, affranchie du « gris », puis du bitume, dont quelques romantiques avaient fait la couleur de l'idéal, ne tombera pas dans le noir. Quoi qu'on ait pu dire de ses aptitudes ou inaptitudes naturelles, elle ne renoncera pas au charme et au prestige de la couleur. Par ses origines profondes, elle plonge aussi dans les Flandres, dont le sang est mêlé au sien ; Rubens fut, au siècle dernier, le grand conseiller de nos meilleurs peintres ; Delacroix est allé à toutes les heures de doute se réconforter près de lui... Qui sait s'il ne va pas reprendre autorité dans quelques ateliers, à présent que l'*Histoire de Marie de Médicis*, tant visitée jadis, de Watteau à Greuze, brille d'une splendeur rajeunie et comme inédite ? En tout cas, le portrait de *Réjane*, ce chef-d'œuvre, et le délicieux panneau exposé par M. Besnard au Pavillon des Arts décoratifs interrompraient la prescription, s'il pouvait en être un seul moment question.

L'école française, appuyée sur le paysage d'une part, sur le portrait de l'autre — et aujourd'hui, comme toujours, elle compte d'excellents portraitistes — est donc en bonne posture. A présent que toute liberté lui a été rendue, que l'ancienne hiérarchie des genres a été renversée, que l'œuvre emprunte sa dignité, non plus au sujet choisi, mais à la somme de conscience et d'amour manifestée par elle, — que si, par aventure, quelque académicien venait à répéter : « tout sentiment de l'idéal fut étranger à Rembrandt », il serait conspué par M. Bouguereau lui-même ; à présent que la langue pittoresque, enrichie, assouplie par tant d'expériences et de conquêtes successives, peut se prêter à toutes les nuances, à toutes les réalisations de la vision directe et du rêve intérieur et, comme un merveilleux instrument, attend la volonté et le cœur d'artiste qui la feront vibrer, ce serait grand'pitié si les peintres français restaient inférieurs à leurs pères du xix<sup>e</sup> siècle et aux grandes espérances du siècle qui va s'ouvrir.

Ils ont été à leur manière, au cours de celui qui finit, les témoins de toutes les évolutions de la vie sociale. Il doit devenir évident, même à ceux qui n'en prennent pas leur parti, que la France doit être — sous peine de n'être plus — une grande démocratie ; c'est donc de plus en plus pour l'homme, et non plus pour la fantaisie du prince ou du blasé, que les artistes français devront bâtir, peindre et sculpter. Si le triste jour devait jamais se lever où, selon la prophétie de Renan, « le grand artiste serait une chose vieillie, presque inutile », c'est que l'artiste, infidèle à sa vraie mission, enfermé dans une jouissance égoïste et malsaine, aurait perdu tout

contact avec l'humanité. Si raffinés que soient leurs goûts et distinguées leurs pensées, les initiés qui s'agitent autour des grands artistes de décadence sont impuissants à faire vivre et à rendre fécond l'œuvre qui ne plonge plus ses racines dans la région profonde où la vie nationale prend sa source, où se forme sa conscience et d'où la sève monte. Le peuple passerait sans les comprendre, — peut-être en ricanant, — et c'est injustement qu'on lui reprocherait son rire grossier. Le génie, qui ne servirait plus aux fins supérieures de l'humanité, mériterait de mourir dans son orgueil stérile. Mais toute l'histoire — et chez nous la plus récente — nous apprend au contraire que l'art est vivant, expressif, bienfaisant, dans la mesure où l'artiste, selon le mot d'Albert Dürer, a fait passer dans son œuvre, avec l'amour de la nature et de l'humanité, « tout le trésor mystérieux du cœur ».

ANDRÉ MICHEL







## LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

### LA PEINTURE ANCIENNE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE <sup>1</sup>)

#### ÉCOLE FRANÇAISE (XVI<sup>e</sup> ET XVII<sup>e</sup> SIÈCLES)



Un charmant morceau, *La Madeleine et la donatrice agenouillée*, si intéressant pour l'histoire de notre art français, n'est pas le seul ouvrage du xv<sup>e</sup> siècle qu'on aille étudier utilement au Pavillon belge. Dans la collection Somzée, on peut voir à quel point se trouvait, à la suite de Memling, la vieille école de Bruges entre les mains de Gérard David († 1523) et de ses imitateurs, à l'aurore du xvi<sup>e</sup> siècle. Là aussi le

génie local jetait ses dernières lueurs, bien délicates encore, mais de plus en plus affaiblies, tandis qu'à Bruxelles et à Anvers, on se précipitait déjà vers l'Italie, pour s'y lancer, avec plus ou moins de bonheur, à la recherche de la beauté. La chasse des saints Antoine

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> période, t. XXIV, p. 377.

de Padoue et Nicolas de Bari, avec ses six panneaux contenant les épisodes les plus connus de la vie des deux saints, le grand triptyque de *Sainte Anne sur un trône, avec la Vierge et l'Enfant Jésus*, et, sur les volets, les deux mêmes saints, par Gérard David, ont été achetés à Palma (île de Majorque). L'Espagne, où les importations flamandes furent si considérables au xv<sup>e</sup> siècle, est devenue la dernière réserve qui puisse encore faire espérer aux chercheurs patients et aux riches amateurs des trouvailles heureuses de ce genre. Une *Sainte Engracia*, assise sur un trône, qui décorait autrefois le greffe du tribunal civil de Barcelone, nous montre une fois de plus avec quelle conviction ardente les peintres espagnols s'assimilaient alors le style et la couleur flamandes, comme ils allaient bientôt s'assimiler le style et la couleur italiennes. Une peinture antérieure, du maître anonyme dit de Mérode ou de Flémalle, longtemps confondu avec Rogier van der Weyden, bien qu'il en diffère assez nettement par l'âpreté plus dure et plus sèche de sa manière, nous reporte à une période moins éclectique. C'est une Vierge maigre, d'un type assez peu séduisant, avec un nez long et pincé, des yeux minces, trop rapprochés, un ovale, très long aussi, de visage pâle, assise dans son intérieur. Une sorte de corbeille ronde, en joncs tressés avec une extrême minutie, suspendue à la muraille, derrière sa tête, lui forme une auréole, comme ces disques de métal, d'étoffe ou de vannerie, dont les dévots entourent encore la tête de la Vierge ou des saints dans les églises d'Espagne et d'Italie. De la main droite, elle presse son sein complètement sorti de la robe, devant les lèvres de l'Enfant qui gambille, sec et anguleux, comme tous ses petits compatriotes. Le dessin est âpre, mais d'une résolution et d'une saveur remarquables. Les nus sont modelés dans une matière blanche et dure, avec une insistance scrupuleuse et une recherche des saillies qui marquent, chez l'artiste convaincu, autant de conscience persistante que d'expérience déjà acquise. On ne saurait être plus ignorant de ce qui peut se passer hors des Flandres ou de l'Allemagne.

Dans le premier quart du xvi<sup>e</sup> siècle, à l'époque même où Gérard David conservait encore, presque intactes, toutes les traditions de l'école brugeoise, la Renaissance italienne avait déjà pénétré, par des infiltrations lentes et d'abord presque insensibles, dans les Flandres françaises. Les deux triptyques de la cathédrale d'Arras (au Petit Palais) qu'on peut attribuer à Jean Bellegambe, de Douai, né vers 1470, mort après 1534, sont très instructifs à cet égard. Tous deux, avant la Révolution, occupaient encore, dans la célèbre abbaye



de Saint-Waast, les places pour lesquelles ils avaient été exécutés ; tous deux avaient été commandés par l'abbé Martin Vasset, de la grande bourgeoisie d'Arras, amateur enthousiaste et éclairé, qui gouverna l'abbaye de 1508 à 1537. L'un d'eux, dont le sujet central est *L'Adoration des Mages*, porte la date de 1528 ; l'autre, qui, aux côtés des *Apprêts du Crucifiement*, montre les images de saint Roch et de saint Antoine, les guérisseurs des épidémies, semble être un souvenir de la grande peste de 1530. Tous deux possèdent encore leurs cadres de bois sculptés, où de petits génies, nus et potelés, jouent et gambadent parmi ces enroulements d'élégants rinceaux, que les sculptures et les meubles d'Italie avaient mis en grande mode depuis les expéditions ultramontaines de Charles VIII, Louis XII et François I<sup>er</sup>. Ce sont des œuvres importantes pour l'histoire de nos arts provinciaux dans cette période intermédiaire et qui ont certainement donné aux visiteurs éclairés du Petit Palais le désir de connaître les autres peintures de cet excellent « maistre des couleurs » aussi célèbre, en son temps, dans la région septentrionale, que le fut Jehan Perréal dans la région centrale. Le jour où l'on pourra réunir auprès du triptyque d'Arras le *Bain mystique des âmes* et le triptyque de Marchiennes, du musée de Lille, le grand polyptyque de l'abbaye d'Anchin, de l'église Notre-Dame, à Douai, et plusieurs morceaux conservés au musée de la même ville (sans parler du *Jugement dernier* au musée de Berlin) on aura opéré la résurrection publique et définitive d'un grand artiste, qui fait, lui aussi, honneur à notre pays. L'acte de justice aura été bien préparé cette fois encore par les patientes recherches et les heureuses découvertes de l'érudition locale<sup>1</sup>.

Les deux triptyques ont été peints, sans nul doute, à des dates rapprochées. Tous deux offrent également les mêmes traits caractéristiques, dont M<sup>sr</sup> Dehaisnes a constaté, avec justesse, la persistance dans toutes les peintures attribuées à Jean Bellegambe par MM. Hymans, Woermann, Bode et par lui-même, après une comparaison minutieuse avec le polyptyque d'Anchin : chez la Vierge et les saintes, un type délicat et blanc de visage allongé, aux yeux fins, peu ouverts, avec de grands cils, un nez droit et mince, une très petite bouche ; dans les figures d'hommes, une accentuation très franche, mais sans brutalité, du caractère bourgeois ou plébéien ; dans celles des anges, angelots, enfantelets, dont il aime à peupler

1. *La Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, par M<sup>sr</sup> C. Dehaisnes, Lille, L. Quarré, 1890. Grand in-8°.

ses compositions autant que ses cadres, une physionomie souriante et fûtée en de petites têtes rondes, aux fronts découverts, aux cheveux légers et frisottés, avec des yeux clignotants et des bouchettes pincées. Tous ces détails, et bien d'autres, détails d'imagination ou de technique, de dessin ou de couleur, lui sont tellement spéciaux qu'ils devront peu à peu lui faire restituer, lorsqu'on les y constatera, nombre de peintures encore errantes, sous d'autres noms, dans les musées ou collections.

Ce n'est pas que Bellegambe, en artiste avisé, ne soit fort au courant de ce qui se passe autour de lui. Il connaît Memling et Gérard David; il a vu des tableaux de Lucas de Leyde et d'Albert Dürer, et s'il n'a été, ce semble, en Italie, il en a de loin respiré le charme, à travers les choses qui en viennent. Au premier coup d'œil, dans la complication élégante de ses architectures décoratives, dans la grâce plus aisée et la souplesse des attitudes et des vêtements, dans le soin et le plaisir avec lesquels il caresse les chairs, dans la délicatesse avec laquelle il atténue les rudesses trop vives de l'observation réaliste, on reconnaît le contemporain de Quinten Massys, de Gossaert, de Mostaert, de van Orley. Toutefois, il garde son accent de terroir avec plus de pureté que ces derniers; son italianisme discret ne se manifeste que par quelques détails matériels, surtout par une certaine douceur souriante, soit dans les modelés, qui tendent à se fondre sous des lueurs plus nuancées, soit dans les expressions physionomiques de ses figures plus élégantes.

Entre le triptyque de l'*Adoration* et celui du *Crucifiement*, bien qu'ils aient été, vraisemblablement, exécutés à des dates rapprochées, les différences sont si notables, tant pour la présentation des figures que pour la façon de les éclairer et peindre, qu'elles ont pu faire naître des doutes sur leur communauté d'origine. Dans le premier, la scène principale est encore presque dispersée, suivant la formule traditionnelle. Sur les volets, il en est de même : à gauche, les deux pasteurs qui s'avancent, extasiés, sous la protection d'un prophète; à droite, l'angelot, très enfantin, ouvrant le panier où sont rangées les pièces de la layette, tandis que, plus loin, un de ses camarades balaie les dalles et qu'un autre apprête un bouquet, non plus que leur surveillante, la Sibylle de Samos apportant la berceuse, ne semblent pas d'abord très différents des figures similaires de l'âge antérieur. Pour peu qu'on les examine, cependant, et sans parler du luxe de détails dont s'encombrent déjà les fonds d'architecture et de paysage, on s'aperçoit vite qu'une



préoccupation plus constante et plus pittoresque d'un rythme



TABLEAU DE LA CONFRÉRIE  
DE NOTRE-DAME DU PUY D'AMIENS (XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Musée d'Amiens.)

linéaire, souple et agréable, dans les poses, gestes et allures, une disposition croissante à chercher l'équilibre de sa composition en

des mouvements plus variés et des ordonnances plus nouvelles, une recherche de plus en plus attentive des vibrations et des délicatesses de l'enveloppe lumineuse autour des modelés plus saillants et arrondis, affirment que, chez Bellegambe, comme chez tous les bons maîtres, à cette époque, l'œil de l'artiste s'affine chaque jour et que la peinture n'est plus comprise de la même façon que vingt ans auparavant. Que si l'on se retourne pour revoir, en face, avec la même attention, le second triptyque, en retrouvant dans les types, dans les vêtements, dans les paysages, dans les accords ou désaccords de couleurs, dans le caractère du dessin et dans les détails de la touche, une quantité de similitudes, on ne saurait guère douter, d'une part, que l'œuvre, non seulement ne sorte du même atelier, mais qu'elle n'ait été exécutée par les mêmes mains ; mais, d'autre part, on y doit constater qu'en peu de temps le talent du peintre s'est singulièrement développé dans le sens moderne. Cette fois, en effet, c'est avec une maîtrise sûre d'elle-même, toute nouvelle, que le peintre, au milieu d'un grand paysage, dans l'unité harmonique de lueurs crépusculaires, résolument concentrées, savamment répandues et délicatement nuancées, a fait asseoir au pied d'un arbre, entre deux bourreaux, le Christ, dépouillé de ses vêtements, pour qu'il regarde les charpentiers achever la préparation de sa croix. La mise en scène, pittoresque et significative, de tous les acteurs, la justesse, féroce ou placide, de leurs expressions, le choix curieux de leurs ajustements, se joignent aux qualités du rythme linéaire, des modelés précis et souples, de l'aération fin et chaude, pour faire de ce morceau une œuvre supérieure. Le beau paysage de verdure rougissantes qui sert de fond à cette tragédie se continue, suivant l'usage, dans les deux volets, où il encadre, avec un charme moins troublé, les pacifiques images de saint Antoine et de saint Roch. A côté de saint Roch, pansant la plaie de sa cuisse, voici encore, un peu grandi, le bel enfant frisé, aux yeux fins et bridés, qui soignait les linges du Christ. Le souffle heureux de la Renaissance, à ce moment, n'a fait qu'affiner et que purifier la conscience flamande et la sincérité française, sans les altérer encore ni les compromettre.

Les peintres d'Amiens, en ce moment, traversaient la même crise que leurs confrères d'Arras. La preuve en est dans la série des tableaux que la confrérie littéraire de Notre-Dame du Puy fit, chaque année, placer dans la cathédrale, depuis 1451, durant plusieurs siècles. Si l'on pouvait quelque jour réunir ces morceaux



dispersés à la Révolution, nous y trouverions, à cet égard, les renseignements les plus instructifs. Chacun de ces tableaux, richement encadré d'une boiserie sculptée, avec rinceaux et personnages, devait représenter le sujet de la ballade primée, en l'honneur de la Sainte Vierge. Le prince des poètes élu cette année-là avait le droit d'y figurer, triomphant, entouré de sa famille et de ses amis. Les deux spécimens envoyés par le musée d'Amiens, des premières années du xvi<sup>e</sup> siècle, montrent la disposition généralement adoptée. En haut, autour de la Vierge en gloire, des figures allégoriques et de petites scènes poétiques ou réelles, inspirées par le refrain de la pièce couronnée. En bas, le lauréat, au milieu d'une nombreuse assemblée de pa-



TABLEAU DE LA CONFRÉRIE  
DE NOTRE-DAME DU PUY D'AMIENS (XVI<sup>e</sup> SIÈCLE)  
(Musée d'Amiens.)



rents, d'amis, de confrères des deux sexes. C'est donc à la fois, d'une part, une suite de compositions imaginatives, qui nous révèlent les habitudes intellectuelles et morales de la société cultivée, en Picardie, à la Renaissance, et les influences diverses sous lesquelles s'y transformait l'art de la peinture, pour l'arrangement et le style, et, d'autre part, des collections, précieuses pour les types, les expressions, les costumes, de portraits extrêmement soignés. Les deux panneaux exposés au Petit Palais sont de mains différentes. C'est, d'ailleurs, dans les figures allégoriques, la même recherche d'élégance par l'allongement des formes, la souplesse des attitudes, la richesse des parures, différenciant, assez visiblement, ces types français des types hollandais ou allemands contemporains qui leur peuvent ressembler par certaines élégances d'ajustement ; c'est aussi, dans les groupes de portraits, la même simplicité de poses, la même affabilité de physionomies, les mêmes scrupules d'exactitude, la même douceur et le même calme dans les tonalités, avec une aisance dans les mouvements et une correction dans les proportions sans nulle affectation ni manière, où l'on reconnaît bien la vieille franchise picarde, allégée et ennoblie par le contact de la Renaissance. Quatre panneaux provenant d'un retable, envoyés de Douai par M. Duhem (*La Pêche miraculeuse*, *La Femme adultère*, *La Guérison d'un possédé*, etc.), ont des rapports plus immédiats avec l'art contemporain des Pays-Bas, bien qu'ils semblent aussi sortis d'un atelier franco-flamand.

Toutes ces œuvres si intéressantes, mais de petites dimensions, ne nous donneraient point l'idée de la façon dont nos peintres, sous les règnes de Charles VIII et de Louis XII, et jusqu'aux environs de 1530, conservaient, en les agrandissant, les ennoblissant, les perfectionnant, les traditions nationales dans les compositions historiques ou idéales et la grande décoration, si quelques tapisseries ne venaient à notre secours. Le Petit Palais, heureusement, nous a apporté sur ce point des renseignements décisifs et vraiment nouveaux. Quels sont les auteurs des cartons qui ont servi aux tisseurs, par exemple, des parements d'autel de la cathédrale de Sens : le *Couronnement de la Vierge*, le *Couronnement de Bethsabée*, le *Couronnement d'Esther*, la *Notre-Dame de pitié* ? Ce furent, à quelques années d'intervalles, tous dans la même tradition, associant avec une aisance admirable la figure réelle à la figure idéalisée, des dessinateurs libres et expressifs ; ce furent surtout des coloristes incomparables, brillants et profonds, puissants et chauds. Où croit-

on que l'œil puisse trouver, même à Venise, sur une toile, de joies plus exquises qu'en ces riches et délicieuses harmonies? Comment ne pas voir un artiste supérieur dans celui qui dessina les *Anges agenouillés tenant les instruments de la Passion* (cathédrale d'Angers), si affables et si élégants, avec de si nobles gestes et de si beaux habits, restant pourtant si simples et si naturels? La simplicité, le naturel dans la grâce, dans l'élégance et dans la force, voilà ce qui à ce moment caractérise les artistes français, alors qu'ils ont fortifié chez les Flamands leur goût pour la vérité et l'exactitude et qu'ils ont acquis, par un contact d'enthousiasme libre et rapide avec les Italiens, un sentiment plus élevé de la beauté corporelle et des rythmes linéaires. Que de belles compositions dans lesquelles on peut suivre ce progrès rapide et ces assimilations puissantes : les épisodes des romans de chevalerie (collections Heilbronner, Léopold Goldschmidt, Boy, Schutz), le *Prince assis au milieu de sa cour* (collection Maciet), le *Concert champêtre* à fonds de fleurs et de fruits (collection Bossy), la *Vie de Jésus-Christ et de la Vierge* (cathédrale d'Aix, 1511), les *Légendes de la Vierge* (Notre-Dame de Beaune, 1520; Notre-Dame de Nantilly, à Saumur, 1529; cathédrale de Reims, 1532), celles des *Saints Gervais et Protas* (1509) et de *Saint Julien* (cathédrale du Mans), de *Saint Saturnin* (église de Saint-Saturnin, à Tours, 1527), de *Saint Remy* (cathédrale de Reims, 1530), de *Saint Jean-Baptiste* (château de Pau) !

Que ne donnerait-on pas pour savoir le nom des vaillants peintres qui ont préparé les modèles de ces tissus, rapiécés ou raccommodés, dont l'exécution, parfois médiocre, a dû les trahir plus souvent que les servir? Quel grand, très grand artiste, par exemple, inventa l'admirable tenture du *Chevalier de la Mort* (collection du comte de Bussy), composée et présentée comme la plus belle fresque, avec une force d'expression, une sûreté d'exécution, un sentiment profond et délicat de la beauté mâle et de la beauté féminine qui, à ce moment, croyait-on, ne se trouvaient plus qu'en Italie et chez quelques grands maîtres? C'est à peine, pourtant, si l'on sent, dans cette noble composition, que l'artiste a dû voir les fresques de Florence et les décorations de Venise, que son cœur a battu devant les belles Florentines de Ghirlandajo à Santa Maria Novella et le beau saint Georges de Carpaccio aux Schiavoni! Il n'a respiré l'air salubre et pur qui sort de ces chefs-d'œuvre que pour y fortifier, épurer, agrandir son imagination restée bien française. Dans l'ange du Jugement, si doucement impitoyable, assis en bas, qu'interroge et

implore un bourgeois inquiet, n'est-ce pas la même beauté juvénile et naturelle que dans les anges d'Angers, presque le même type, mais encore ennobli et agrandi par un talent plus mûr? Peu de souci, d'ailleurs, de la mise en perspective, exacte et réelle, pour les divers groupes, de ce trompe-l'œil architectural dans lequel excellent déjà les praticiens d'Italie et pour lequel ils négligeront de plus en plus l'intérêt expressif des figures ; c'est par là que le peintre reste un homme du xv<sup>e</sup> siècle, décorateur et tapissier. Les deux groupes du haut, à gauche, les dames élégantes, dans un jardin, auxquelles un page apporte des rafraîchissements, et, à droite, les marchands et les gens de loi pressés autour d'un comptoir, le chevalier de la Mort lui-même, jeune et beau, tel qu'un saint Georges qui traverse, la lance au poing, en brillante armure, poussant son cheval carapçonné comme à la joute, ne seraient point sans doute ni à leur place, ni à leur taille, si on leur appliquait les règles strictes des dégradations linéaires. Mais qui donc y songerait en admirant, tour à tour, la force ou la grâce de toutes ces figures? Ce sont des scènes superposées, voilà tout, mais avec tant d'aisance et de goût que l'œil les relie sans peine. Que dire de l'élégance, du naturel, de la simplicité forte et noble de tous les personnages, seigneurs, dames, bourgeois, artisans, groupés en bas, des deux côtés de l'ange? Il y a, notamment, sur la droite, une jeune femme, d'une beauté fière et fine à la fois, qui affirme admirablement son origine française. Voilà bien l'aboutissement de tout notre effort du xv<sup>e</sup> siècle! Toutes les pièces de cette époque exigeraient une étude attentive pour que leur mérite esthétique, souvent aussi grand que leur intérêt archéologique, fût enfin remis en valeur. Il est incroyable que nous soyions si longtemps restés aveugles devant notre propre génie!

Ce n'est point ici le lieu de rechercher dans quelle mesure le vieil esprit français, chez les peintres, put s'assouplir ou se troubler sous l'invasion violente et exclusive de l'italianisme au xvi<sup>e</sup> siècle. Les documents sur cette période sont rares à l'Exposition. Au Petit Palais, comme dans ses autres œuvres à Avignon, Rome, Paris, Simon de Châlons, dans sa *Mise au tombeau*, s'inspire lourdement de Raphaël, de Jules Romain, de Sébastien del Piombo. Il y a plus d'élégance et d'intelligence des bons Italiens antérieurs dans le grand volet du musée de Mâcon : *La Visitation* et *La Présentation au Temple*. En tout cas, on sent, dans ces morceaux, que, pour la technique, nos peintres, allant en Italie, ont pu, suivant leur goût, en tirer quelque profit, tandis que chez les simples caudataires de l'école de Fontai-



nebleau, le dessin se dessèche et s'affecte de plus en plus, comme la touche se refroidit et se glace. Une *Femme à sa toilette* (musée de Dijon) et une *Vénus*, toute blanche, taillée dans l'ivoire, sont seules à rappeler, au Petit Palais, cette période incertaine. Les Clouet n'y sont représentés que par une tête, *La Duchesse de Roannez* (collection de Maulde). Le Palais des Armées de terre et de mer, où, sous la présidence de M. Édouard Detaille, avec la collaboration de M. Germain Bapst, une commission d'amateurs éclairés et actifs a formé un musée inattendu aussi glorieux pour nos artistes que pour nos hommes de guerre, reste lui-même muet pour cette période. A peine une petite scène champêtre, *Fête de mai* (collection Thévenin), égarée au Pavillon de la Décoration, nous rappelle-t-elle qu'entre Fouquet et Abraham Bosse il y eut encore, dans la région de la Loire, quelques peintres aimant les arbres et regardant la vie.

#### ÉCOLE FRANÇAISE (XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES)

Pour le commencement du xvii<sup>e</sup> siècle, pour les règnes d'Henri IV et de Louis XIII, le Petit Palais est encore très pauvre. On n'y trouve que les portraits équestres d'*Henri IV* et de *Marie de Médicis* (musée de La Rochelle). Cette fois, c'est au Pavillon des Armées qu'on rencontre quelques documents inédits sur cette période, confuse et laborieuse, mais si vivante et virile, de notre histoire, où les peintres, comme les écrivains, se débattent vaillamment, et péniblement, entre la Renaissance expirante et l'académisme en formation. Le *Portrait de Henri IV*, en buste, de face, vêtu de noir, portant le cordon du Saint-Esprit (collection Rossigneux), représente le Vert-galant avec une simplicité et une bonhomie qui garantissent l'exactitude de ses traits. La facture habile, honnête, sans grand éclat, est bien celle d'un de ces loyaux artistes, de souche et d'habitude bourgeoises, consciencieux et timides, tels que Dumonstier ou Bunel, auxquels le catalogue fait allusion, qui se contentaient d'une vérité scrupuleuse. On ne saurait songer à Rubens, qui alors achevait ses études en Italie (1600-1609) et, d'ailleurs, dès ce moment aussi, marquait tout ce qu'il faisait, même la copie et le pastiche, de sa virtuosité particulière. Une petite toile, montrant le même Henri en armure et toque de velours, dirigeant les travaux du *Siège de Chartres* (musée de Chartres), assez vivement exécutée, ne nous semble pas non plus réclamer forcément une origine flamande ; il y avait alors en France, dans les provinces autant qu'à

Paris, bon nombre de praticiens modestes, qui pouvaient se charger de ces peintures narratives aussi bien que des portraits en pied ou en buste, leur principale besogne. Un bon *Portrait du duc de Luynes* (collection du duc de Luynes), figure de jeune favori, souriante et réjouie, et s'épanouissant avec quelque suffisance dans sa haute fraise tuyautée au-dessus d'un pourpoint cossu en toile d'argent semée de fleurs fraîches et de ramages d'or, attribué à Dumonstier, se rapproche assez des Le Nain, dont les premiers travaux nous sont si mal connus et sont facilement confondus, sans doute, avec ceux de contemporains similaires. C'est expressément aux Le Nain que sont attribués un *Marquis de Saint-Phalle* (musée de Troyes), un *Duc de Nevers* (collection Kinen), excellent, en buste, d'une physionomie assez martiale, dans sa grande collerette de dentelle et son riche pourpoint brodé d'or, et un *Capitaine Le Nain* (collection de la baronne Cottu). Les portraits sont bons, les attributions douteuses.

Plusieurs autres portraits en pied ou à mi-jambes, anonymes aussi, *Louis XIII, Le Connétable de Lesdiguières avec son page* (musée de Grenoble), *Le Maréchal de Fabert* (collection J. Boisselet), comme presque toutes les œuvres de ce genre chez nous à cette époque, accusent dans les visages une recherche très franche et souvent énergique de la vérité, en même temps qu'une grande négligence dans les mains et les parties accessoires. Un *Maréchal de Gramont*, en pourpoint blanc, dont la clarté s'associe heureusement au bleu clair de son ruban du Saint-Esprit (collection du duc de Gramont) se distingue de ces ouvrages de pratique, de leur inégalité et de leur sécheresse lourde, par une certaine aisance pittoresque. Le morceau le plus curieux de la période, par ses dimensions comme par son éclectisme, est un *Maréchal de Biron* (?) de grandeur naturelle, se faisant dire la bonne aventure. La scène comprend cinq figures dans un paysage. A gauche, la devineresse, drapée dans un manteau rayé à grands plis, se tient debout devant le jeune maréchal, enrubanné, pomponné, se pavanant, et son aimable compagne, une dame en robe bleue, dont il entoure l'épaule de son bras droit. C'est la jeune femme qui tend la main, tandis que, près du noble seigneur, s'empresent un vieux mendiant, déguenillé, coiffé d'un feutre sordide, et un gamin qui paraît avoir déjà reçu quelque large aumône. C'est, en grand, une de ces scènes de bohémiens que traitaient volontiers, en petit, Pieter de Laar et ses confrères septentrionaux en Italie, comme, un peu plus tard, Sébastien Bourdon, leur imitateur. L'œuvre est du xvii<sup>e</sup>, du temps de Louis XIII, et les costumes du

gentilhomme et de la dame sont bien ceux qu'on trouve dans les gravures d'Abraham Bosse, auquel elle est attribuée. Malheureusement nous ne connaissons pas de peinture authentique d'Abraham Bosse, et il serait difficile de croire que cet observateur précis et serré qui, dans ses gravures et dessins, se tient si près des maîtres hollandais et allemands, se montrait, le pinceau à la main, un brosseur libre et hardi, formé à l'école de Caravage et des réalistes italiens autant qu'à celle des Flamands décorateurs et paysagistes. Toute cette école des naturalistes français au commencement du <sup>xvii</sup><sup>e</sup>, dont les ouvrages, devenus très rares par suite de notre longue indifférence, ne peuvent se retrouver qu'en petit nombre dans quelques châteaux de la Loire ou de l'Île-de-France, est encore à débrouiller. Les Le Nain, de Laon, et Abraham Bosse, de Tours, ne furent pas les seuls à travailler sur nature, comme leurs camarades, les poètes Saint-Amant, Théophile de Viau, Auvray, etc., tandis que Paris et la cour favorisaient surtout l'allégorie. La peinture prêtée par M<sup>me</sup> la comtesse de Biron offre donc, à ce point de vue, un réel intérêt. Toutefois, nous devons ajouter que si elle représente un des maréchaux de Biron, soit le premier, tué en 1592 au siège d'Épernay, à l'âge de 68 ans environ (ce serait lui, d'après le catalogue), soit le second, décapité en 1602, ce ne peut être qu'une représentation rétrospective, et non un portrait d'après nature, puisque la peinture est certainement postérieure. Quant à Abraham Bosse, il est né en 1602, l'année même de la mort du second maréchal, et n'aurait pas exécuté cette toile avant 1525 ou 1530. Peut-être s'agit-il là simplement d'une scène de mœurs et de personnages réels ou de fantaisie, du temps de Louis XIII, auxquels on aura plus tard donné des noms historiques.

Le morceau le plus curieux pour cette période est *Le Cardinal de Richelieu sur son lit de mort* (collection Hanotaux). Peinture saisissante, vive et ferme, faite d'après nature ou, tout au moins, sur une esquisse d'après nature. Il était dans les coutumes, alors, de conserver par le moulage ou le dessin l'effigie mortuaire des grands personnages. La tête de l'homme d'État, coiffée d'un petit bonnet grisâtre, jaunie et desséchée par la maladie, repose encore sur l'oreiller. L'ossature est d'une vigueur remarquable, le visage moins émacié qu'on pourrait supposer, l'expression, dans le repos tardif, aussi virile que calme. On a juxtaposé une copie (collection Hanotaux) des trois études célèbres de Philippe de Champaigne d'après la tête du cardinal, à la National Gallery, pour le portrait du Louvre. La



comparaison du vivant et du mort est émouvante. Est-ce à Philippe de Champaigne qu'il faut attribuer cette dernière image de son protecteur fidèle ? Ce serait assez vraisemblable. En tout cas, c'est bien près de lui.

Pour le règne de Louis XIV, les bons morceaux sont plus nombreux. Un *Prince de Conti* (1629-1666), jeune, en costume et allure de combat, d'une exécution vigoureuse et vive, donne une bonne idée du talent de Justus van Egmont, le collaborateur de Rubens au palais du Luxembourg ; la tête surtout, une tête d'oiseau de proie, comme celle de son frère Condé, mais moins violente et moins rapace, est très caractéristique. C'est à Philippe de Champaigne ou à quelques-uns de ses élèves ou imitateurs, qu'il faut attribuer toute une série d'effigies franches et graves, d'une exécution simple, mais savante et distinguée : *François de Comminges, seigneur de Guitaut* (collection du comte de Guitaut), capitaine des gardes de la reine Anne d'Autriche, en justaucorps gris, un *Maréchal de Clérembault*, cuirassé, la main sur son casque (collection de Fontenay), un *Maréchal de la Motte-Houdancourt*, en buste, grande perruque blonde, le teint coloré, la mine à la fois très martiale et très fine, un type de mâle et intelligent gentilhomme (musée de Nîmes). Un très beau dessin, *Le Maréchal de Vauban*, prêté par le ministère de la Guerre (comité du Génie), est attribué à Le Brun et n'est pas indigne de porter ce nom.

Avec Largillière (1656-1746), Rigaud (1659-1743), Tournières (1668-1752), contemporains de Charles de la Fosse (1636-1716), Antoine Coytel (1661-1722), Desportes (1661-1743), s'accentue, dans l'école française, dans le portrait comme dans les autres genres la réaction de l'esprit coloriste et naturaliste contre les conventions, de plus en plus froides et guindées, de la peinture classique. Au lieu de s'adresser exclusivement à Rome et à Bologne pour demander des conseils, c'est chez les Anversois ou les Vénitiens qu'on va les chercher. Il est remarquable que ces beaux artistes, qui préparaient l'évolution du XVIII<sup>e</sup> siècle, à laquelle leur longévité leur permit de prendre une part active, furent tous en contact avec les amateurs anglais et aussi appréciés à Londres qu'à Paris. Charles de la Fosse fut appelé deux fois en Angleterre par lord Montaigu, ancien ambassadeur en France, avec les décorateurs Rousseau et Monnoyer, pour y décorer son palais. Pour décider Antoine Coytel à ne point passer le détroit, il fallut que le duc de Chartres (bientôt le Régent), usât de toute son autorité et lui fit les plus séduisantes promesses.

Largillière, dont le père était établi à Anvers, avait connu l'Angleterre dès son enfance, y avait terminé ses études, de 18 à 22 ans, collaborateur de Pierre Lely. L'un des protecteurs les plus constants de Desportes fut lord Stanhope, et lorsque le célèbre peintre d'ani-



LE MOULINET, PAR LANCRET

(Collection de Frédéric le Grand, à Potsdam.)

maux et de natures mortes obtint, à grand'peine, du roi Louis XIV, un congé de six mois pour se rendre à Londres, tous les tableaux qu'il avait emportés y furent acquis à des prix énormes. Quant à l'infatigable Rigaud, chez lequel, durant soixante-deux années, les plus hauts personnages de la cour, de la noblesse, de la bourgeoisie, française et étrangère, venaient se faire inscrire pour obtenir leur image, il put aussi noter sur le registre de ses recettes, en deux

années seulement, plus d'un seigneur anglais (milord Montcassel (?), milord Hostacq (?), milord Portland et milord son fils, etc...) Ainsi s'établissaient entre les portraitistes français et les portraitistes anglais, des relations amicales et constantes, qui devaient encore se multiplier dans les générations suivantes et qui expliquent, entre les deux écoles, malgré les différences de tempéraments et d'habitudes, tant de traits communs et d'influences réciproques.

La fécondité de Largillière et celle de Rigaud sont vraiment incroyables. D'après les carnets de Rigaud qui nous restent (de 1601 à 1698), il peignait déjà de trente à quarante portraits par an, sans compter les copies, et ne cessa, en vieillissant et devenant plus célèbre, de devenir aussi plus habile et plus expéditif. On peut évaluer à deux mille cinq cents, au bas mot, le nombre des portraits qui sortirent de son atelier. Comment donc être surpris que tous ne soient pas de la même qualité ? Et si l'on se rappelle que Rigaud employait, pour l'aider, une dizaine d'élèves ayant pris sa manière, et que tous ces élèves purent aussi travailler pour leur compte, on ne s'étonnera point de la multitude des toiles qui ont le droit, ou presque, de porter son nom dans toutes les collections de l'univers.

Il serait plus que téméraire de garantir l'authenticité de tous les Largillière et de tous les Rigaud qui figurent sur les catalogues des diverses expositions. Quelques-uns sont médiocres, la plupart agréables et plusieurs excellents. Parmi les Largillière, on a pu remarquer au Petit Palais un *Portrait de femme en bergère* (collection Deutsch de la Meurthe) et un magistral *Portrait d'homme* (collection Gérôme) et, parmi les Rigaud, les portraits du *Cardinal de Fleury* (musée de Perpignan), du *Régent* (collection d'Anzac de Lamartinie) et surtout du brillant, du joyeux président *Gaspard de Gueydan*, en berger d'opéra, jouant de la musette dans la campagne. Avec ses jeux extraordinaires de bleus tendres, de roses et d'argent, cette toile, traitée en carton de tapisserie, par larges touches et par aplats, montre bien comment ces grands peintres, toujours soucieux des ensembles et du décor, brossaient expressément leurs toiles pour le milieu riche et élégant dans lequel elles devaient occuper une place voulue et définitive. Nous avons tous admiré cette peinture typique, représentative de toute une société, au musée d'Aix ; mais combien elle prend ici plus de valeur, isolée, suspendue à la muraille, sur un fond de tapisserie, au-dessus d'un mobilier solide et brillant, non plus simple objet de curiosité dans le pêle-mêle d'une collection, mais partie intégrante et active d'un intérieur habité et vivant !





*H. Rigaud*

*Héliog. Chaumet*

*Gaspard de Gueydan en joueur de cornemuse*  
*(Musée T. Air)*

*Gazette des Beaux-Arts*

*Imp. Paul Noglia*



Si l'un des tableaux envoyés par le musée de Nîmes au compte de Largillière représente, en effet, le *Maréchal de Villars* jeune, le peintre aurait été bien jeune aussi lorsqu'il l'exécuta, le modèle étant né en 1653 et l'artiste en 1656. La date expliquerait-elle cette préoccupation de clair-obscur et d'éclairage à la hollandaise qui font presque penser à Grimou? En tout cas, la peinture est bonne et vaut qu'on l'étudie. Pour le *Maréchal de Berwick*, c'est une autre affaire. Rien de plus ferme et de plus fier à la fois que ce visage plein et rose, noblement souriant sous sa grande perruque. Ce n'est qu'une esquisse, poussée, dit le catalogue, peut-être aussi un peu usée, mais conduite avec la maîtrise d'un artiste supérieur, en pleine force et en pleine verve. Sous le nom de Rigaud, on peut reconnaître aussi sa plus belle manière dans le *Maréchal de Montesquiou d'Artagnan*, très éclatant, avec sa cravate écarlate, son armure à bandes dorées (musée d'Arras), le *Maréchal de Noailles* (musée de Grenoble), le *Maréchal de Tessé* (collection du baron de Morell), le *Comte de Toulouse à quinze ans, avec un page* (collection Granier), le *Comte de Toulouse, grand amiral* (collection Sortais). On peut rapprocher de ce groupe une jolie peinture, bien enveloppée de lumière, par Tournières : le *Duc de Vendôme* jeune, en 1736 (collection Hersent).

Entre la génération de ces beaux portraitistes, plus libres et plus chauds que leurs maîtres classiques, mais ayant, comme eux, gardé le culte du dessin fier et du style grave, et celle des aimables portraitistes du XVIII<sup>e</sup> siècle, plus libres encore et plus avenants, mais d'une main moins ferme et d'une observation souvent plus superficielle, se place l'action des peintres de genre, des peintres galants de la Régence. Ce furent eux, Gillot, Watteau, Lancret, Pater, qui accoutumèrent les amateurs à chercher dans la peinture une joie plus aimable et plus brillante pour les yeux et, pour l'imagination, une excitation plus vive de rêverie sensuelle ou spirituelle. Parmi ces amateurs, l'un des plus passionnés fut très vite le roi de Prusse, Frédéric II, dont le peintre ordinaire, même avant son avènement au trône, était un Français, Antoine Pesne, et qui confia le soin d'organiser à Berlin un atelier-école de sculpture à trois Français, François-Gaspard Adam, Sigisbert Michel, J.-P.-Antoine Tassaert. Durant tout son règne, Frédéric ne cessa de faire acheter à Paris des peintures de la nouvelle école. C'est ainsi qu'il put réunir, et que la couronne d'Allemagne possède encore aujourd'hui reize Watteau, vingt-six Lancret, trente-sept Pater, quatre Char-



din, etc.<sup>1</sup> L'empereur Guillaume II a voulu, par une gracieuse attention, que quelques-unes de ces peintures vinssent, à l'Exposition de 1900, nous rappeler combien la gloire de nos artistes anciens reste encore vivante en Allemagne. Les trente et un tableaux qui sont sortis des collections impériales pour décorer le pavillon allemand, dans la rue des Nations, ont été, durant sept mois, l'objet légitime de la curiosité publique et d'heureux sujets d'étude pour les artistes et les amateurs.

Sans doute, il est regrettable pour nous que le grand *Embarquement pour Cythère* et les deux parties de l'*Enseigne de Gersaint* n'aient pas pu quitter le palais de Berlin ; la comparaison du premier avec l'esquisse célèbre du musée du Louvre celle du fragment droit de l'*Enseigne* avec la répétition exposée au Petit Palais (collection Michel Lévy) eussent été instructives. Néanmoins, avec quatre tableaux moins importants, Watteau reste encore ici, comme partout très supérieur à ses imitateurs. Ce n'est point, peut-être, la *Danse*, où une fillette, de grandeur demi-naturelle, très enrubannée et pomponnée, par la grâce de sa pose, en pleine campagne, fascine ses amis les petits paysans assis en extase sous des arbres, qui nous y ravit le plus. Pour le groupement des figures, Watteau réussit mieux dans les petites dimensions. Nous avons ici un de ses morceaux les plus importants, *La Leçon d'Amour*, de la collection Julienne, qui fut l'un des meilleurs modèles de ces assemblées de plaisir où chaque groupe galant, au milieu d'une société nombreuse, trouve moyen de se faire une sorte d'agréable solitude, pour fleureter à son aise, sans se séparer trop brusquement de son entourage ni rompre l'orchestration générale des mouvements élégants et des colorations sémillantes. Le joueur de guitare qui retient encore, aux pieds d'une déesse de marbre engageante, quelques auditeurs déjà distraits, ne les y retiendra pas longtemps. Sa musique, comme toujours chez Watteau, n'est qu'un prélude aux libertés amoureuses. Déjà, un peu plus loin, beaux cavaliers et belles dames songent moins à la musique qu'aux sentiers ombragés et fleurant les roses, où ils vont se disperser et se perdre. La peinture a un peu souffert ; néanmoins, elle est encore exquise. Les *Bergers* sont mieux conservés. Il n'y a de vrai berger, dans l'affaire, que le vieux paysan aux longs cheveux, très réel, qui souffle dans sa cornemuse. Le

1. *Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition Universelle de Paris de 1900*, catalogue descriptif, par Paul Seidel ; traduction française par Paul Vitry et Jean-J. Marquet de Vasselot. Berlin et Leipzig, Gieseck et Devrient, MCM. In-48.

couple qui danse, en habits de satin, avec des gestes savamment rythmés, est venu de l'Opéra ou du Théâtre italien, pour prendre le frais à la campagne. S'ils ne sont pas des citadins en villégiature, les paysans et les paysannes qui les entourent ont pris, il est vrai, au contact des citadins, des manières singulièrement polies. Dans quelle mesure ces paysans élégants sont-ils exacts? Il y a peut-être moins de fantaisie qu'on ne pense dans ces pastorales, et il n'est



LE JEU DE COLIN-MAILLARD, PAR PATER

(Collection de Frédéric le Grand, à Potsdam.)

pas impossible qu'à ce moment, dans la banlieue de Paris, toute peuplée de résidences princières et bourgeoises, autour desquelles vivait et dont vivait, comme une clientèle familière, en rapports quotidiens, une population paisible de villageois sédentaires, les mœurs y fussent moins grossières qu'on ne s' imagine. Plus que dans les *Bergers* encore, c'est dans l'*Amour à la campagne*, gravé par Favannes sous le titre de *L'Amour paisible*, qu'éclate toute la verve de Watteau, verve d'observateur spirituel et sensible, verve de poète doux et tendre, de dessinateur vif et souple, de coloriste ardent et harmonieux. Il y a là encore un joueur de guitare, et sa musique, jointe

à la tiédeur de l'air, à la beauté de l'horizon, au calme des choses, a produit son impression : une dame assise écoute avec une complaisance visible les propos que son voisin, étendu sur l'herbe, lui glisse dans l'oreille, un couple, plus pressé, s'est déjà levé pour s'en aller à l'écart, un autre va s'embrasser sur le gazon. L'entrain des mouvements onduleux et des clartés chaleureuses exprime à merveille les ardeurs intimes de ces amoureux élégants. On comprend le plaisir que Frédéric II, en rentrant du camp, pouvait avoir à oublier quelques instant, au débotté, par la contemplation de ces images pacifiques et souriantes, les rudes allures de ses grenadiers et les sanglants holocaustes des champs de bataille.

C'est pour Lancret surtout que le pavillon allemand a été un triomphe. Cependant nous n'y avons vu que dix peintures, sur les vingt-six qu'avait réunies Frédéric. Mais quelle série de chefs-d'œuvre, et comme sa personnalité, à côté de celle de son maître, s'y montre nettement ! Deux tableaux surtout, ses ouvrages de début, ceux qui, exposés en plein air sur la place Dauphine, un jour de Fête-Dieu, établirent soudain sa réputation, le *Moulinet* et la *Réunion dans un pavillon*, caractérisent à merveille son tempérament et ses tendances particulières. Un contemporain, son panégyriste, Ballot de Sovot, trouvait, vingt-quatre ans plus tard, que c'était « ce qu'il avait fait de mieux » et que, depuis ce temps, « il n'avait fait que décliner ». Décliner est un terme bien injuste, au moins un peu fort, à l'égard du grand artiste qui, ici-même, nous donne, dans sa *Danse à la campagne*, dans son *Déjeuner en forêt*, dans sa *Danse devant la fontaine de Pégase*, dans son *Jeu de colin-maillard*, et surtout dans sa délicieuse *Camargo*, en robe blanche enguirlandée de fleurs, dansant dans un parc (le meilleur, je crois, le plus savoureux exemplaire d'une scène qu'il a traitée plusieurs fois), des spécimens si variés, si séduisants, de son élégante virtuosité. Néanmoins, en admirant, dans le *Moulinet* et dans la *Réunion dans un pavillon*, un sentiment particulier de simplicité et de naturel dans l'observation, tant pour les choses que pour les figures, une entente particulière aussi de l'harmonie aérienne, dans une gamme douce et argentée, autour des personnages, on comprend la réflexion de Bullot, et l'on se prend à regretter que les entraînements de la mode et les exigences des amateurs, en imposant à Lancret une imitation constante de Watteau, l'aient détourné de sa véritable vocation : la représentation simple et sans fausse poésie de la vie contemporaine, seigneuriale, bourgeoise ou campagnarde. La *Réunion dans un*



*pavillon*, où il n'y a presque aucune transposition directe de Watteau, nous émeut, à cet égard, plus encore que le délicieux *Moulinet*, où flotte encore quelque chose des réminiscences théâtrales qui hantaient toute l'école. C'est, avant Chardin, avant Moreau le jeune, avant les Saint-Aubin, une scène vivante, exacte, émue, de vie française, la plus franche, la plus exacte qu'on eût encore peinte, et avec quel charme et quelle distinction ! Et dans son œuvre postérieur, c'est toujours ce qu'il gardera de ce goût natif pour la vérité, bien plus que ses efforts, souvent inutiles, pour retrouver la fantaisie de Watteau, qui nous le rendra précieux.

Le grand Frédéric mettait-il Pater au rang de Watteau ou de Lancret ? On peut le craindre, en le voyant acheter trente-sept tableaux de ce pasticheur, extraordinairement habile, qui reste pasticheur, même dans ses compositions les plus touffues et les plus soignées, comme celles qui sont ici réunies : la *Fête en plein air*, la *Danse en plein air*, la *Réunion devant le mur d'un parc*, le *Bain*, les *Baigneuses*. Malgré la justesse, souvent merveilleuse, avec laquelle il agite ses groupes minaudiers dans ses verdure de fantaisie, la finesse de ses gammes souriantes de nuances grisâtres et rosées, et l'entrain avec lequel il trousse, retrousse, détrousse jupes et chemises autour des chairs fraîches, il ne retrouve jamais la chaleur de Watteau, et rarement le naturel de Lancret. Le premier était un véritable amoureux, ardent, fou, poétique ; le second restait un aimable galant, de bonnes manières, affable et discret ; Pater, le troisième, tourne déjà à l'égrillardise et à cette polissonnerie qui finira par salir et pourrir l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans les quatorze toiles peintes pour illustrer le *Roman comique*, Pater était vraiment à son affaire. La grasse et amusante verve de Scarron l'a bien inspiré ; quelques-unes de ces scènes sont de bien jolis tableaux de la vie de bohème, non au XVII<sup>e</sup> siècle, dont il ne cherche à restituer ni les types, ni les costumes, mais en son propre temps, au XVIII<sup>e</sup>.

Au sortir de ces gamineries spirituelles, il est bon de respirer un air plus sain chez le bon Chardin. Une répétition de la *Pourvoyeuse* et une autre ménagère, de même dimension, dans sa cuisine, la *Ratisseuse de navets*, bien qu'un peu fatiguées, gardent encore la saveur, saine et calme, de ces accords de colorations, à la fois si francs et si doux, par lesquels Chardin, comme les Hollandais, exprime, en bourgeois convaincu, la poésie des choses familières. Une figure plus importante, le jeune *Dessinateur*, à mi-corps, de grandeur naturelle, est datée de 1737. Ce serait donc l'une des premières qu'il ait peintes,

après avoir, durant plus de dix années, abandonné la figure humaine pour les natures mortes. La simplicité attentive en est exquise, et l'exécution, vive et discrète, exquise aussi ; la peinture pourtant en est plus mince, plus chiffonnée encore, plus dans le goût courant qu'on ne la verra quelques années après, où elle sera mieux étalée, plus accordée, large, rassise et sûre.

Chardin nous reconduit au Petit Palais où plusieurs peintures portent son nom. L'homme en bonnet fourré, assis, de face, devant sa table, lisant un gros livre, dans un laboratoire de chimie, a été gravé par Lépicié sous le titre *Le Souffleur* (collection de M<sup>me</sup> Bureau). Le peintre semble en avoir exposé deux exemplaires, l'un au Salon de 1737 (*Le Chimiste dans son laboratoire*), l'autre à celui de 1753 (*Un Philosophe occupé de sa lecture*). C'est à propos de ce dernier que Grimm écrivait : « M. Chardin a exposé, entre plusieurs tableaux très médiocres (!), celui d'un chimiste occupé à sa lecture. Ce tableau m'a paru très beau, et digne de Rembrandt, quoiqu'on n'en ait guère parlé. » Il y a, en effet, dans le tableau une recherche de clair-obscur qui peut, jusqu'à un certain point, justifier chez le critique ce souvenir de Rembrandt. Un beau *Portrait de Rameau*, envoyé au musée de Dijon en 1811, par le musée du Louvre, a pu sembler contestable. Toutefois, Chardin, surtout dans les portraits, a varié sa manière plus qu'on ne croit ; il faudrait une exposition générale de son œuvre pour le bien connaître,

La Tour, l'incomparable La Tour, manque au Petit Palais et à l'Exposition militaire, mais la plupart des autres portraitistes célèbres de son temps y sont bien représentés. C'est d'abord, au Petit Palais, Nattier avec un délicieux *Portrait de jeune femme*, à mi-corps, souriante, en robe blanche, ornée de rubans bleus, dans un jeu charmant de lumière, au milieu d'une collection d'œuvres contemporaines de la meilleure qualité, dont le possesseur (que nous connaissons tous bien) a voulu garder l'anonyme, c'est Tocqué avec son *Comte de Saint-Florentin* (musée de Marseille), Vestier avec sa *Baigneuse* (collection Scott), assise toute nue, qui est un portrait, et un *Portrait de femme* de la même collection anonyme, où figurent encore, avec d'excellents spécimens, Carle Vanloo, Perronneau, Heinsius, Taraval, M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun. C'est ensuite Fr.-H. Drouais, avec une *Actrice jouant de la guitare* (collection de M<sup>me</sup> Schneider) ; Ch. Monnet avec le *Cardinal de Noailles* (musée de Perpignan) ; Greuze avec un beau *Portrait de Rameau*, très âgé, couronné de lauriers (collection de M. Gaston Joliet), — Rameau étant mort en

1764, à 81 ans, le tableau doit avoir été peint un peu avant cette époque, — *M<sup>re</sup> de Valras* (musée de Mâcon), et une de ces allégories érotico-sentimentales, *L'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir* (collection du baron de Schlichting), qui alternaient, dans l'atelier du peintre, avec les scènes de familles en larmes.

Les mêmes noms se retrouvent au Palais des Armées sous un assez grand nombre d'œuvres, peu ou point connues, et dont quel-



L'INNOCENCE ENCHAÎNÉE PAR LES AMOURS ET SUIVIE DU REPENTIR, PAR GREUZE

(Appartenant à M. le baron de Schlichting.)

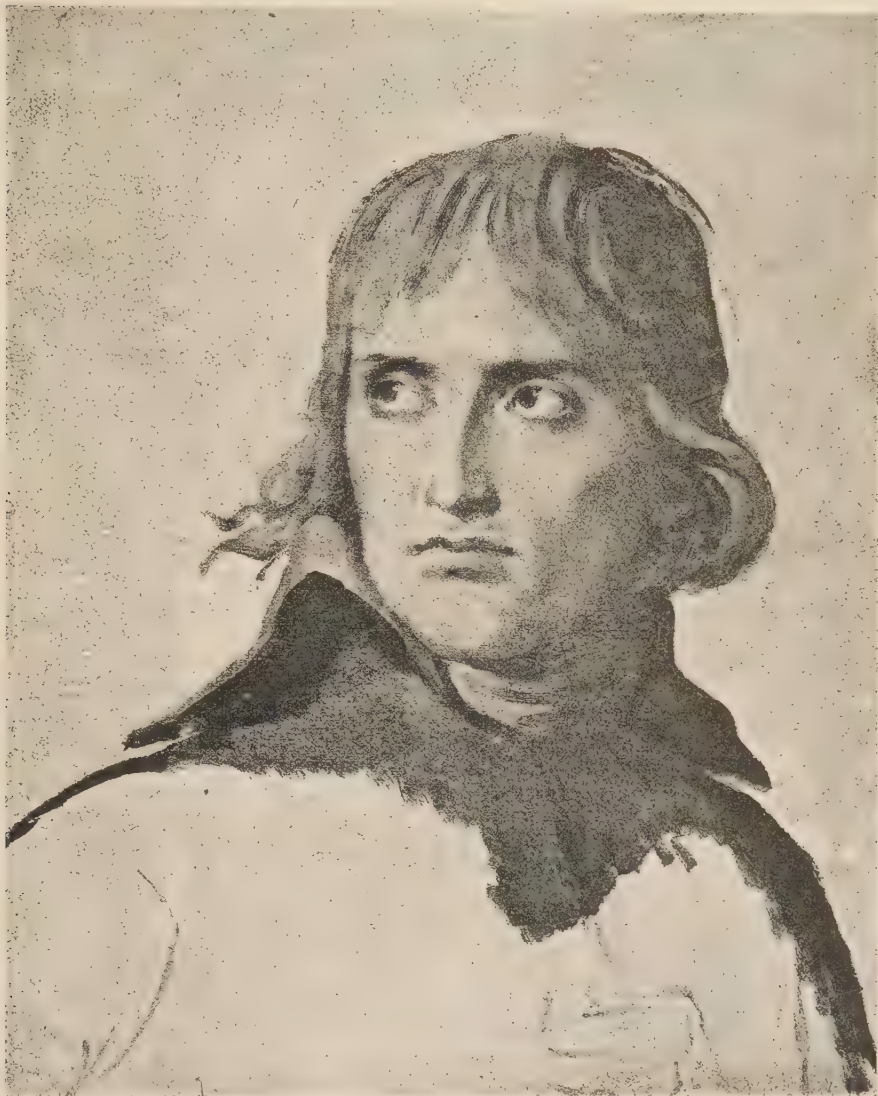
ques-unes sont supérieures. Le *Maréchal de Roquelaure* (collection Mandl), le *Comte d'Argenson* regardant le plan de la bataille de Fontenoy (collection du marquis d'Argenson), font grand honneur à Nattier, comme à Tocqué le *Comte Louis Dagobert de Waldner de Freunstein* (collection du comte de Waldner de Freunstein), à Vestier son *Jean Thurel*, doyen des vétérans du régiment de Touraine (musée de Tours), à Trinquesse un *Duc de Brissac*, en costume de cour, recevant une lettre des mains de son page Louis de Thorigny, deux figures de grandeur naturelle, dans un milieu très étoffé (collection de la duchesse de La Mothe-Houdancourt). D'autres artistes moins célèbres, ou même presque ignorés, y apparaissent avec des



ouvrages qui fixent leurs noms dans nos souvenirs : M<sup>lle</sup> Duneufgermain, avec un *Maréchal de Saxe* (collection du comte Louis Mniszech); Melling, avec trois portraits de la famille de *Dartain* (collection Henri de Dartain); Monnet, *Le Maréchal de Mailly* (musée de Perpignan); Sablet, *Le Comte d'Artois*, en pied, 1774 (collection du comte de Bourbon-Chalus); etc. On y trouve encore Heinsius, Tischbein, Roslin, Michel Vanloo, Aved, de Troy, Liotard, Duplessis, Le Paon, Danloux, bien d'autres, représentés par des œuvres intéressantes, parfois inattendues. Et si l'on constate que la période révolutionnaire et la période impériale sont peut-être plus richement encore illustrées par une série incroyable de portraits, scènes militaires, batailles, esquisses, nous donnant tout le mouvement de la peinture depuis 1789 jusqu'à 1815, on se prendra à regretter que cette collection, vraiment nationale, se doive disperser si vite, comme les autres; elle méritait une étude attentive, que l'espace ne nous permet point de faire.

A s'en tenir au XVIII<sup>e</sup> siècle, et comme point de comparaison avec nos portraitistes, on n'oubliera pas non plus les artistes anglais, leurs contemporains, dont le pavillon de la Grande-Bretagne avait recueilli les ouvrages. Nous avons pu là, sur quelques excellents spécimens, admirer la variété de leurs dilettantismes. C'est le dilettantisme studieux et robuste de Reynolds, évoluant tour à tour, avec une versalité passionnée, qui reste pourtant toujours très personnelle et très reconnaissable, dans le sillage de Titien et des Italiens, dans celui de van Dyck, de Watteau, voire même de Vanloo et de Greuze (*Marchioness of Lothian*, collection Gould). C'est le dilettantisme, moins apparent d'abord, parce qu'il est plus souple et plus libre, mais peut-être plus mobile encore et plus avisé, de Gainsborough, incomparable portraitiste et paysagiste incomparable, aussi inégal qu'il est parfois imprévu : — *Portrait de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun*, curieux à rapprocher du même portrait par David, à l'Exposition centennale (collection Léopold Hirsch); *Mrs Fitz-Herbert* (collection Sanderson), d'une grâce souriante et mystérieuse; *M<sup>me</sup> Baccelli*, une danseuse italienne, brune, pétulante, ardente, qui a vu la *Camargo* de Lancret et s'en souvient; *The Harvest Wagon*, *Coast Scene*, *Dragging Nets* (collections de lord Tweedmouth et G. Gould). C'est le dilettantisme, plus incertain, de Raeburn, qui n'est pas toujours le maître fort et simple de la *Tête d'invalid* au Louvre, qui recherche souvent les élégances, parfois même le style à la David (*Two Boys and Landscape*, collection L. Hirsch); le dilet-

tantisme de Hoppner, dont l'*Eliza Howard, Duchess Rutland*, coiffée de bandelettes, semble la jeune prêtresse d'un temple classique, tandis



LE GÉNÉRAL BONAPARTE, PAR DAVID

(Appartient à M. le duc de Bassano.)

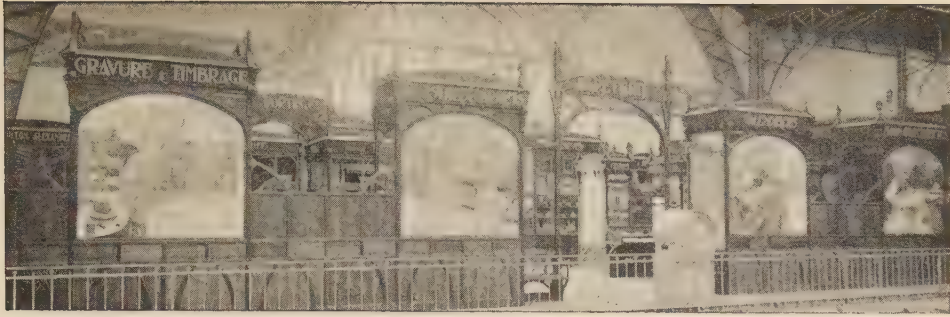
que les délicieuses fillettes, la *Princess Mary*, sous son grand chapeau de paille ombrageant de teintes fines son délicat sourire, et la *Princess Sophia*, toute bouclée, tenant une poignée de verdure (collection de S. M. la Reine), peuvent rivaliser, pour leur grâce

naturelle et fine de fleurs anglaises, avec tout ce qui a pu pousser de fleurs gracieuses, naturelles et fines, dans les jardins français de M<sup>me</sup> Vigée-Lebrun. De même, Romney nous surprend et nous amuse par ses transformations : sa *Mrs Raikes*, en robe blanche, au piano (collection L. Hirsch), est un ravissement. La *Miss Craker* de Lawrence a de tels rapports, pour l'effet cherché et trouvé des carnations dans le corsage, avec M<sup>me</sup> Jarre, qu'on peut bien croire à une influence de Prud'hon. Du reste, sous la Restauration, entre Anglais et Français, ce n'est sans cesse que prêtés et rendus, avec échanges de très bons procédés. Voici Bonington, si anglais et pourtant si français, notre Bonington comme le leur, avec une *Vue de Boulogne*, d'un pinceau assez international ; voici Constable, avec deux de ces paysages chaleureux, fourmillants, plantureux, vivants, vibrants, qui exaltèrent si justement les romantiques et où s'inspirèrent Géricault, Delacroix, Paul Huet, Théodore Rousseau. Là aussi, de toutes parts, c'était une confraternité active, presque sans intermittence, car il y a longtemps que les peintres, comme tous les artistes, par leurs appels mutuels et leurs pénétrations constantes, ont préparé, bien avant les Expositions universelles, par leur commune passion de la Vérité et de la Beauté, le rapprochement des peuples et l'apaisement des âmes.

GEORGES LAFENESTRE







## LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

---

### LA DÉCORATION & LES INDUSTRIES D'ART

(DEUXIÈME ARTICLE<sup>1</sup>)

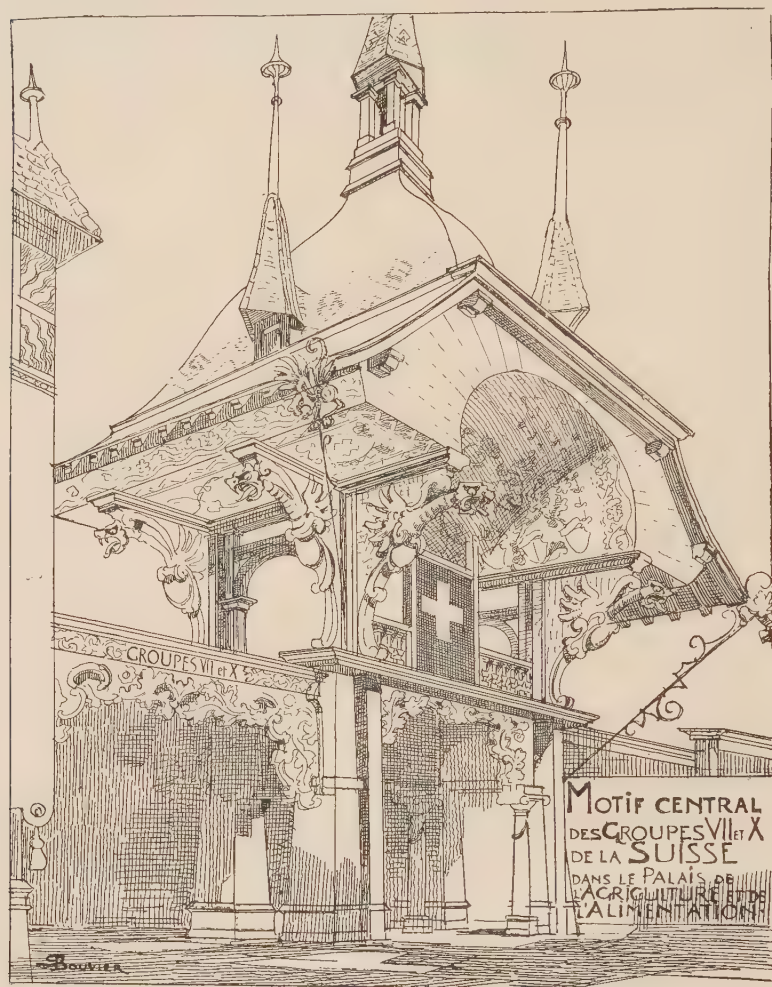
---

#### II

Il faut se garder de juger l'état de l'architecture après une simple promenade à l'entour des monuments; sans quoi l'Exposition ne résisterait pas au parallèle avec son aînée de 1889. Déjà nous avons regretté de ne rien rencontrer au Champ-de-Mars et aux Invalides qui fût comparable, pour l'intérêt et l'originalité, aux anciens palais de Formigé; moins aisée à jeter bas, la Galerie des machines leur a survécu et elle prenait le sens d'une protestation. Depuis l'œuvre grandiose de Dutert, quelque progrès s'est sans doute accompli dans l'emploi du fer comme élément de construction; je n'estime pas qu'on en puisse prendre ici conscience. Quoi de plus brutal, de plus malencontreux, que le raccord à angle droit de la maçonnerie et du faîtage métallique, au porche principal du Grand Palais? avec le lourd cintre qui l'écrase, ce portique de temple se termine en façade de gare. Il y a mieux à dire du pont Alexandre, mieux des serres à absidioles de M. Charles Gautier, mieux encore du pavillon du Creusot, auquel M. Bonnier a donné l'apparence d'une coupole blindée peinte en minium; voilà d'excellent symbolisme, d'emblée saisissable, très apte à frapper le passant, à l'édifier sur

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XXIV, p. 397.

le rôle prépondérant de la métallurgie et à fixer chez lui le souvenir des appareils, des engins formidables de la défense moderne. Tant d'originalité confirme que la création de M. Bonnier ne saurait



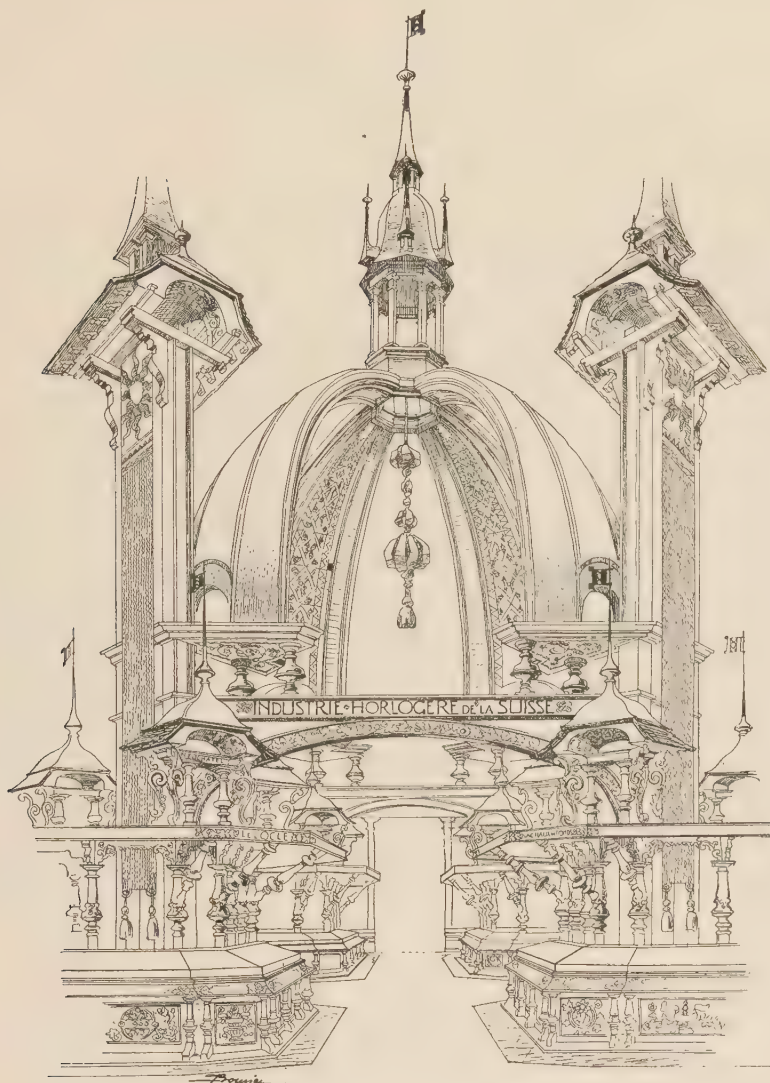
INSTALLATION DE L'AGRICULTURE SUISSE, PAR M. BOUVIER

Dessin de l'artiste.

intervenir qu'en manière d'exception. Pour reconnaître où l'effort des architectes s'est dépensé avec le plus de succès, il faut dépasser le seuil, observer le souci fréquent d'une présentation artiste et retenir l'importance sans précédent qu'ont prise, dans cette Exposition, les aménagements intérieurs, les installations.

Ce luxe nouveau est un premier signe, une première consé-

quence du mouvement qui, vers la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, a rapproché tous les arts, en les portant à tendre vers un but d'application.



INSTALLATION DE L'INDUSTRIE HORLOGÈRE SUISSE, PAR M. BOUVIER

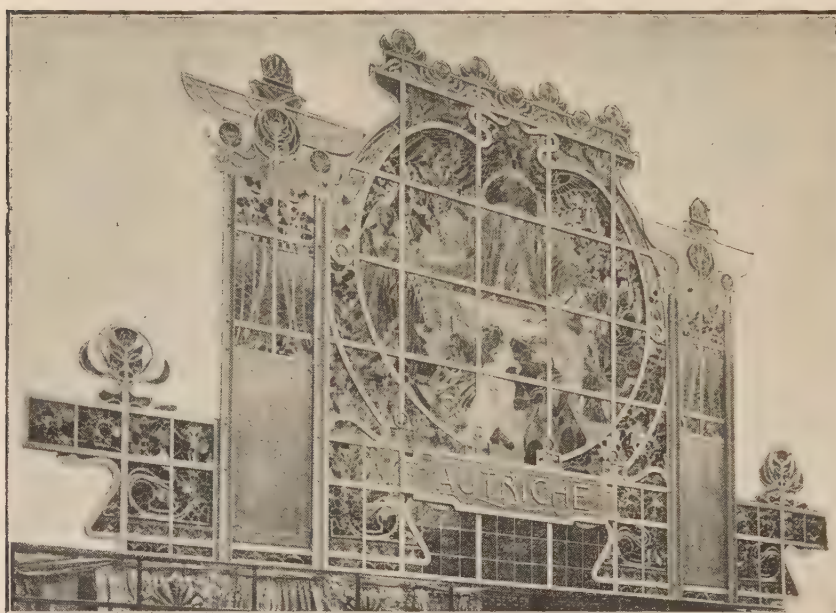
Dessin de l'artiste.

Les architectes doivent à cette orientation des activités d'avoir recouvré quelque chose de leur prééminence d'antan ; ils s'étaient peu à peu désintéressés de la parure intérieure, semblaient ne plus daigner y condescendre, au mépris de tant d'exemples historiques ; quelque lumière s'est faite maintenant dans leur esprit ;



l'obligation s'est imposée à eux de ressaisir leur autorité intégrale, d'affirmer au dedans comme au dehors, dans l'ensemble et dans le détail, l'unité de la conception et la suprématie du maître de l'œuvre ; ils se sont institués décorateurs, et peut-être est-ce à ce titre que leur participation se trouve avoir le plus glorieusement marqué.

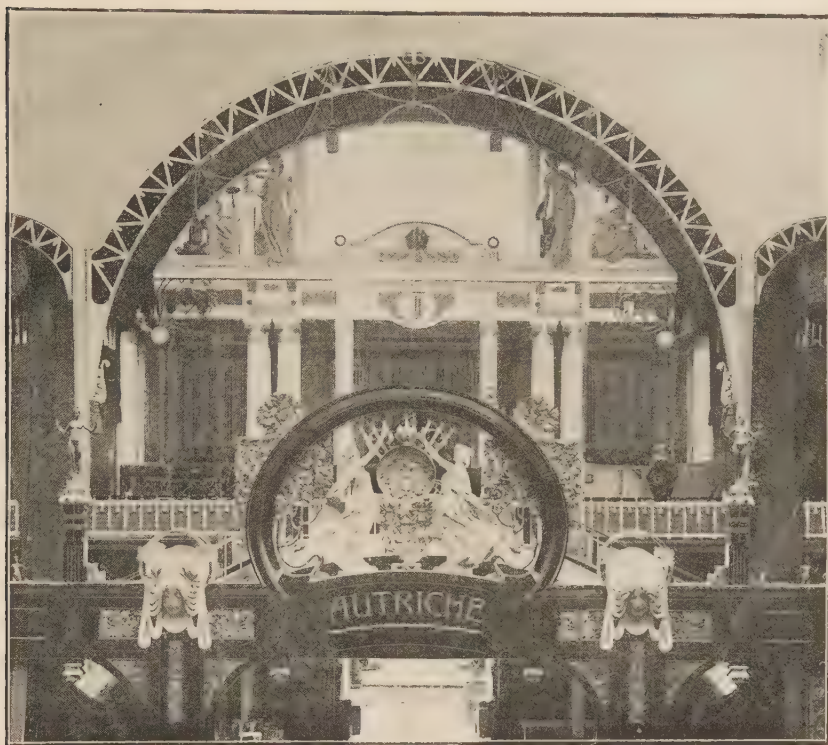
Ainsi, les leçons de Paul Sédille ne sont pas demeurées lettre morte. Il ne suffit plus à l'architecte d'assurer un abri tutélaire et une mise en évidence favorable ; ce n'est plus assez, à ses yeux, de



INSTALLATION AUTRICHIENNE DE LA CLASSE DES FILS, TISSUS ET VÊTEMENTS  
PAR M. DECSEY

tendre un velum historié, de développer une frise ou de couvrir le sol d'un tapis de haute laine ; il aspire à composer un cadre pourvu d'art, de signification, de caractère, un cadre qui constitue une création en soi et qui souvent séduit bien davantage que ce qu'il a mission de faire valoir. Grâce à ces recherches, la physionomie intime de l'Exposition gagnait en pittoresque, offrait la succession d'amusants contrastes. Telle nation attestait partout sa présence par un type de présentation identique ; celle-là, au contraire, s'ingéniait à varier ces types, à les approprier à la nature du produit exhibé. L'Italie seule restait indifférente à cette convoitise de beauté, que certains pays ne savent point satisfaire, que d'autres laissent à peine

soupçonner. L'Amérique, l'Angleterre, conservent aux architectures éphémères la solennité, l'aspect régulier et froid des boutiques et des rues de Londres et de New-York. Sans le pavillon des armes, nul ne se fût douté de la part dévolue à la Belgique dans la rénovation mobilière. L'Espagne, la Russie, n'échappaient au banal qu'en rééditant leurs anciens monuments ; avec plus de discernement et moins de servilité, le Japon et la Suède obéissaient à la loi



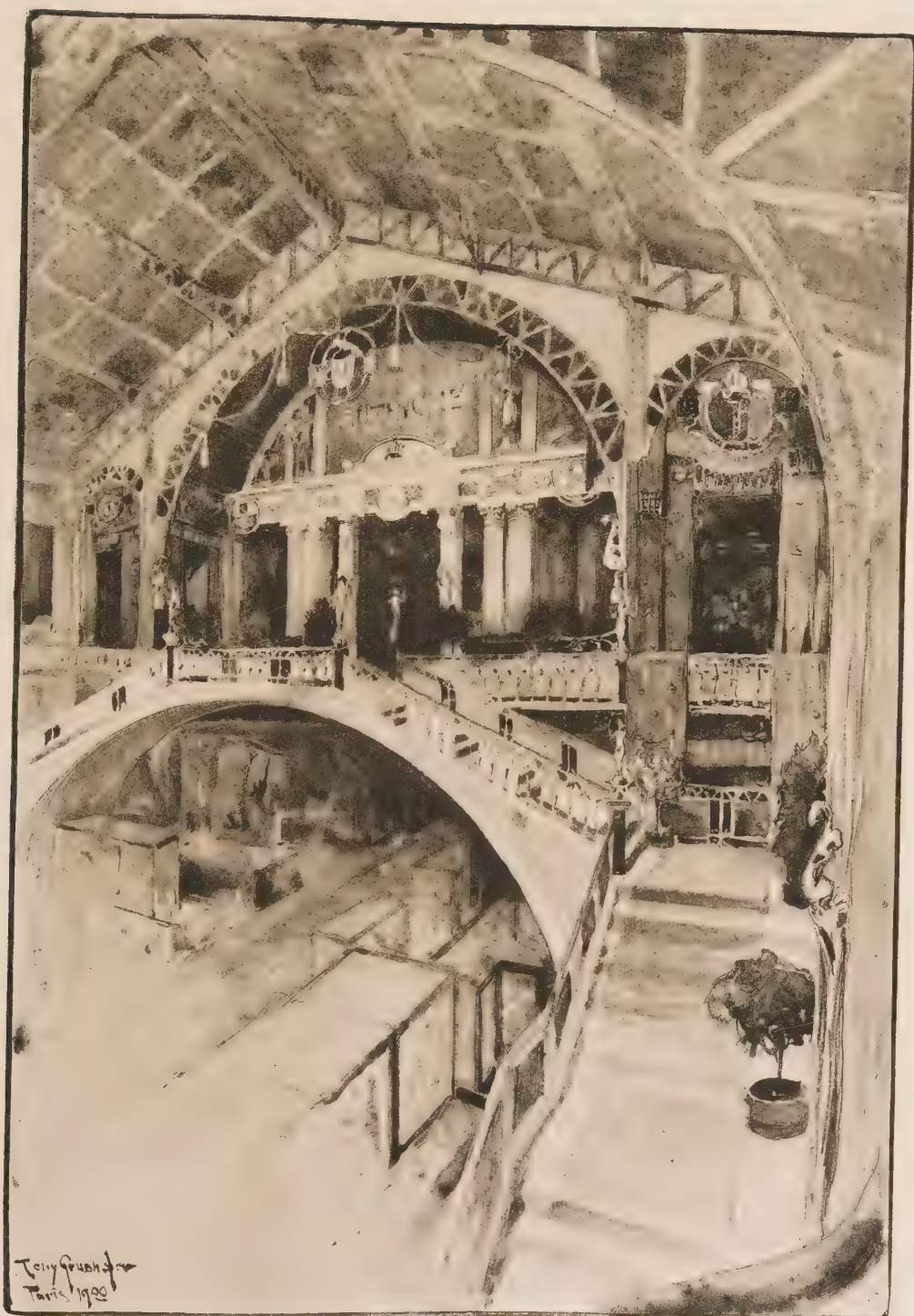
INSTALLATION AUTRICHIENNE DES INDUSTRIES DIVERSES, PAR M. BAUMANN

de l'indigénat, tandis que la Norvège et la Suisse rivalisaient à restaurer, à moderniser la tradition nationale ; des boiseries montraient les rubans, les entrelacs, les spirales, les dragons ailés, tout le répertoire familier aux artisans anonymes qui, du <sup>xii</sup><sup>e</sup> au <sup>xv</sup><sup>e</sup> siècle, fouillèrent de sculptures le portail des églises de Tuft, de Hof et de Hyllestad ; M. Bouvier prolongeait parmi nous la survivance des constructeurs de chalet ; sur des thèmes anciens, il a créé des motifs nouveaux, qui exaltent à souhait le particularisme du style romand. Pour la Hongrie, elle était partagée entre son attachement au passé et son désir ardent de régénération ; on la voyait, tour à

tour traditionnelle et initiatrice, recourir à l'art séculaire de la broderie et se plaire à marier l'éclat des cuivres aux douceurs d'un bois ouvragé teinté en réséda, ou bien encore emprisonner dans une souple armature de fer la chatoyante diaprure des verroteries cloisonnées. Tout lien apparent avec le rétrospectif semble rompu par les Pays-Bas, le Danemark, l'Allemagne et l'Autriche ; chacun aimait à retrouver, à travers l'Exposition, les blanches menuiseries ajourées de la Hollande, puis les clairs portiques danois ; dans la section de l'agriculture, au lieu d'un portique, c'est une clôture du plus original aspect qu'avait imaginée, pour notre joie, M. Arne Petersen, de Copenhague : autour des baies court un bas-relief de feuillage et, de chaque côté du seuil, se répondent deux sculptures : de grands bœufs fougueux, placés en regard l'un de l'autre et marquant monumentalement l'entrée. Aux Invalides, le patio de l'Allemagne, gardé par deux colossales figures équestres, ne laissait pas d'avoir grande allure ; il évoquait l'idée de cette magnificence où tendent nos voisins d'Outre-Rhin, avec une volonté si impérieuse qu'elle entraîne souvent le faste à choir dans la surcharge, témoin la décoration du vestibule dans le pavillon impérial, témoin celle, vraiment trop pompeuse, de la section des Beaux-Arts dans le Grand Palais des Champs-Élysées.

Comment il advint à l'Autriche de l'emporter dans cette joute pacifique, la question vaudrait d'être étudiée très au long. Le résultat ne fait pas doute : entre toutes les nations, c'est elle qui réussit le mieux à satisfaire l'appétit d'inédit, elle qui sut montrer la fantaisie la plus ingénieuse et la plus abondante, la plus souple et la plus déliée. Où que l'on se dirigeât, qu'il s'agît des industries chimiques, photographiques, du cuir ou de la laine, du lin ou de la papeterie, du génie civil ou de l'horticulture, partout il y avait recherche et presque partout trouvaille ; le bois prenait les tons les plus divers, se rehaussait de marqueteries, de reliefs, se plaquait de galvanoplasties ; parfois il était fait appel à la matière première brute, et très heureusement. L'envie serait grande de s'attarder à décrire une à une ces installations, si le gouvernement autrichien n'avait le projet d'en fixer le souvenir par quelque publication glorifiant dignement ses architectes : MM. Baumann, Hoffmann, Otto Wagner et Decsey ; au moins voulons-nous noter quel ensemble de caractéristique et plaisant aspect offrit le hall des « Industries diverses », rappeler sa clôture, son portail agrémenté de masques, surmonté de porteuses d'écussons, sa rampe que dominaient, à intervalles régu-





Tony Grubhofer del.

Baumann inv

Hélog J. Chauvet

LA SECTION AUTRICHIENNE AU PALAIS DES INDUSTRIES DIVERSES  
à l'Exposition Universelle

Ministère des Beaux-Arts

Imp. Paul Moglia



liers, des figurines nues en bronze, de M. Schimkowitz, son escalier à double évolution aboutissant à une série de salons qui s'ouvraient sur la galerie et constituaient autant d'expositions distinctes. Comme façade à la classe des fils et tissus, M. Decsey dressa un mur transparent, tout en fer et vitrail ; le centre en est occupé par une allégorie de l'Autriche protectrice de l'industrie<sup>1</sup> ; les éléments ornementaux sont empruntés au feuillage du mûrier, à la plume du paon et au soleil ailé, symboles de luxe ; les montures des vitrines, en acier cuivré à la pile, mêlent à cette polychromie l'éclat de leurs reflets



INSTALLATION DE LA CLASSE DE LA PAPETERIE, PAR M. SOREL

rougeoyants et achèvent de donner à l'ensemble un prestige de somptuosité élégante.

M. Louis Bonnier avait qualité de directeur des installations ; la mission lui incombait d'étudier les projets, de les approuver et d'en surveiller l'exécution. Avec un tel esprit, libre et hardi, l'invention ne courait point risque d'être bridée ; tout au contraire, le goût du chef de service, son culte actif de l'originalité, étaient bien pour stimuler les talents, les inciter à se dépenser et à fuir les sentiers battus. Quel grand dommage que les architectes français aient négligé une fortune aussi rare, et mis si peu à profit le privilège de la liberté ! Considérées isolément, leurs installations n'offrent plus

1. Ce carton, dû à M. Weith, a été interprété avec un plein succès par le maître verrier Carl Geyling.

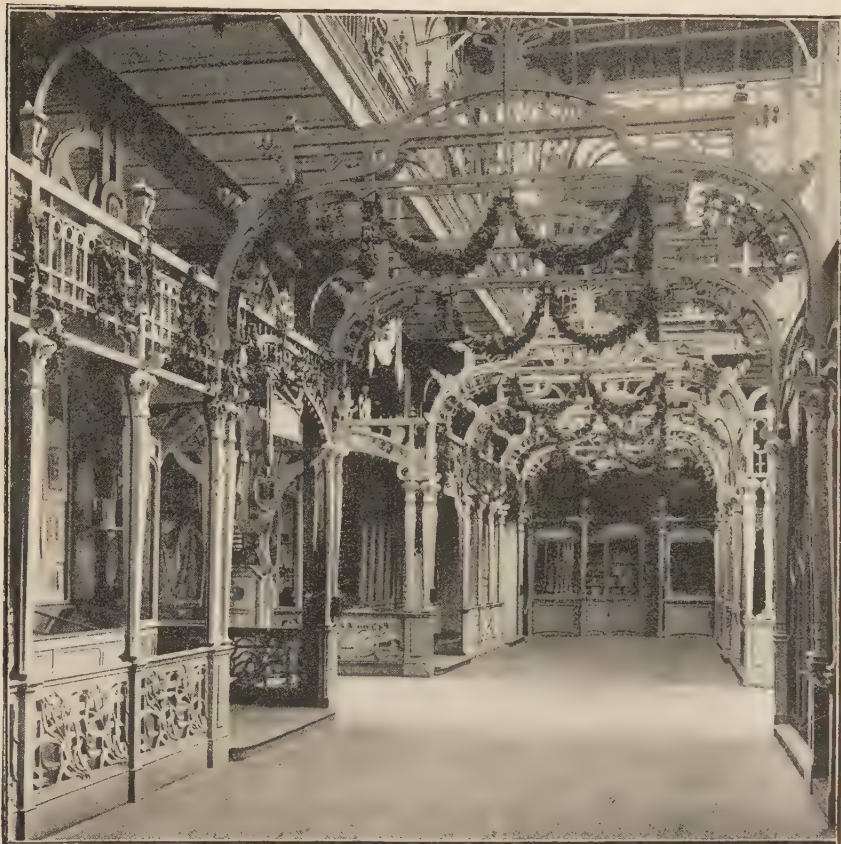


cette persistance, cette variété de recherches, cette richesse d'inspiration si frappantes chez les Autrichiens ; en revanche, celles qui tranchent sur l'ordinaire affirment, à l'évidence, nos dons signalétiques de pondération, de mesure, de logique. Elles étaient dues, en grand nombre, à des affiliés de la Société Nationale des Beaux-Arts. Une collaboration fut par eux plus d'une fois sollicitée : celle d'un décorateur aimé, connu de l'élite, que l'Exposition a mis en très belle lumière ; M. Félix Aubert. A tout instant et de toutes façons sa personnalité s'atteste et s'impose ; elle rayonne au loin bienfaisante et il lui échut de seconder, avec un égal succès, l'effort de l'industriel en quête de modèles inédits et celui d'architectes dégagés des poncifs, comme M. Sorel ou M. Bénouville.

Pour grouper et sérier les produits et les travaux de la papeterie, M. Sorel avait disposé aux Invalides, le long de la trop étroite travée du premier étage comprise entre la paroi et le hall, trois salons séparés par trois ateliers et garnis de vitrines qui servaient aussi de clôture. Sur l'extérieur de ce mur de bois étaient venus s'encastrent, de distance en distance, ainsi que des affiches, des peintures tenues dans des gammes apaisées ; elles s'assortissaient de la sorte aux tons de la menuiserie, laquelle avait employé l'acajou dit tabasco pour les montants, le tulipier pour les panneaux, le sycomore pour les inscriptions. Un attrait immédiat et très vif résultait de l'harmonie générale des nuances douces au regard ; venait-on à ne pas se satisfaire de l'impression première et à pousser plus loin l'examen, il n'était rien qui ne prêtât à l'éloge. M. Sorel avait conçu pour la menuiserie un dessin partout suivi et excellent, puisqu'il engendrait la distinction robuste ; hormis les peintures, l'ornementation très simple, quasi géométrique, était fournie par la matière, prise dans la matière ; en dépit de cette unité apparente et voulue, des variations avaient été admises, et par toute l'Exposition je ne sais point de vitrines combinées avec autant de bonheur, de diversité et de précision, en vue de leur objet spécial.

Lorsqu'on l'a chargé d'installer la classe de la Pharmacie et celle des Cuirs, M. Bénouville s'est bien gardé de recourir aux manuels en cours d'usage et d'invoquer Vitruve. Plutôt que de se référer à cette consultation du passé où se complaisaient les inventeurs indigents, il s'est demandé si l'exposition de chaque industrie ne devait pas constituer un ensemble capable d'être embrassé, isolé au premier regard, s'il n'importait pas plutôt de dégager l'effort de la collectivité que d'exalter la vanité individuelle ; pour y parvenir, il a réduit à

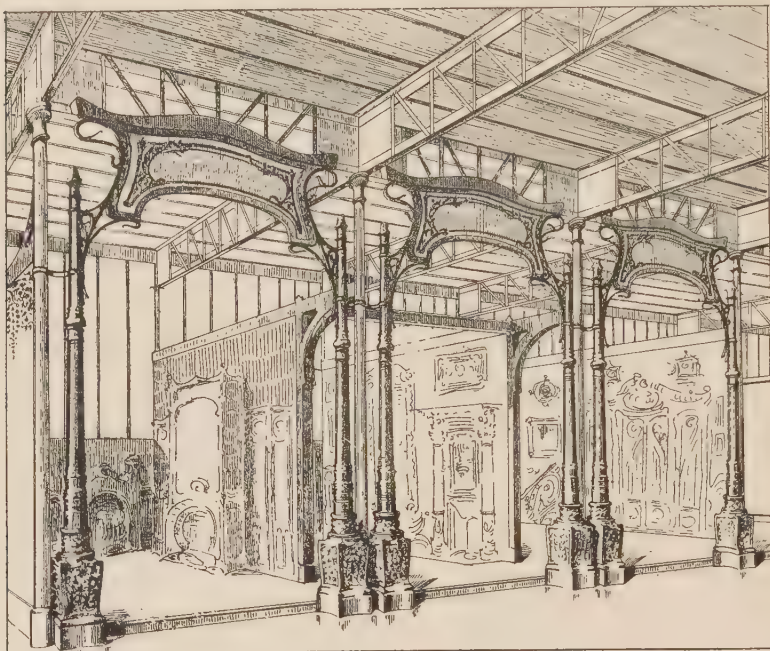
leur moindre importance les divisions qui séparent le public des exposants et les exposants entre eux ; c'est ainsi que, dans le stand des machines, le métal a été choisi pour les cloisons, puis pour les barres d'appui, destinées à tenir en respect les curieux indiscrets ; elles se fixent à des troncs qui s'épanouissent en gracieuses et ondoyantes



INSTALLATION DE LA CLASSE DE LA PARFUMERIE  
PAR M. FRANTZ JOURDAIN

ramures de fer contourné sur le plat ; le cartel en vitrail, indicateur du nom de l'exposant, s'attache à ces branches ; des ballons, des cornues, s'y logent, symboles de la chimie pour le profane. De même, à l'étage, les fers de couronnement des vitrines en chêne naturel et noyer satiné d'Amérique, donnent asile à des appareils de verre, à des coupes transparentes emplies de substances multicolores prêtes pour la manipulation. Sur les murs, deux peintures d'Aubert : parmi une frondaison de laurier, nimbée de fumées

d'usine, les noms des chimistes célèbres s'inscrivent comme dans un arbre généalogique; en face court un large bandeau formé de cantharides et de feuilles d'oranger, — l'excitant et le calmant, d'après l'ancienne pharmacopée. L'esprit d'à-propos éclate aussi vif dans la seconde installation, où M. Bénouville s'est servi des cuirs les plus divers, réglant leur emploi sur le degré de résistance de chacun d'eux, réservant la fragile peau de mouton pour les frises, revêtant les lambris avec celle du bœuf, couvrant les banquettes



INSTALLATION DE LA CLASSE DE LA DÉCORATION FIXE, PAR M. PLUMET

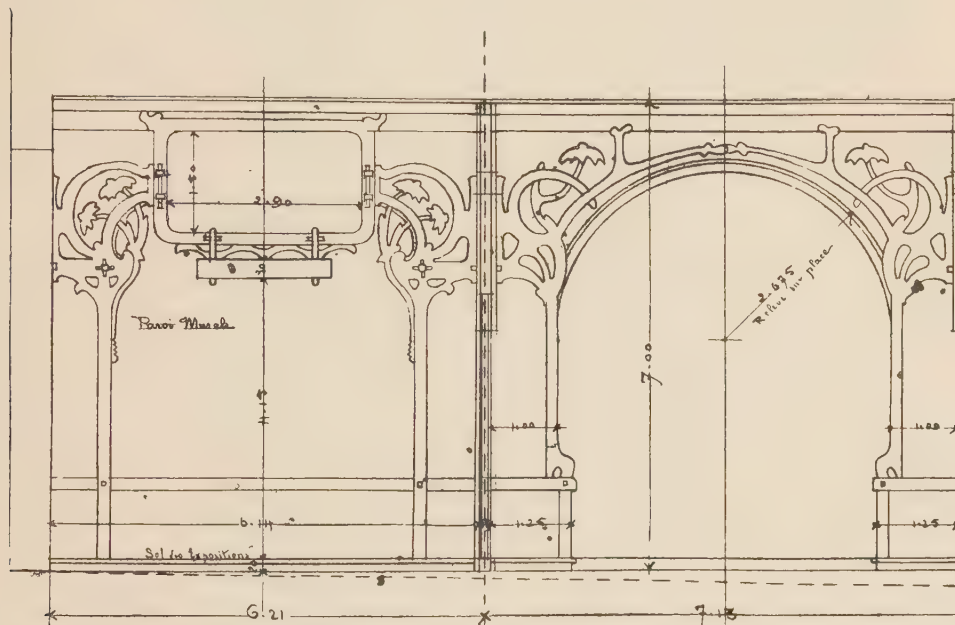
Dessin de l'artiste.

et les chaises avec celle du porc ou de la chèvre. Des fleurs, des paysages, des marines, repoussés, entaillés, incisés, pyrogravés, par Félix Aubert, illustrent les panneaux de cuir qui revêtent le champ des vitrines, en dais ou en pupitres, faites d'acajou mouluré à la machine.

La France s'est de tout temps divertie au jeu des artifices et, après trois cents ans, la prédilection est demeurée tenace pour ces apparences de construction que sont les treillages. On n'a point manqué même d'en abuser, de les prodiguer sans rime ni raison parfois; leur opportunité ne se justifie jamais mieux que lorsqu'il s'agit de célébrer la fleur et la vertu de ses essences. La plante se lie, s'unit à la



frêle architecture aérienne ; elle grimpe et rampe le long des fûts ; elle s'enchevêtre dans les ajours ; elle se balance en guirlande au faite des arcades... A quel point l'union intime est fertile en aspects pittoresques, chacun le présage et, mieux que personne, M. Frantz Jourdain ; il en goûte le charme avec la double sensibilité de l'artiste et du lettré ; disciple d'Edmond de Goncourt, l'âme de notre XVIII<sup>e</sup> siècle revit un peu en lui ; mais exemplairement M. Frantz Jourdain ne procède de la tradition que pour la rénover ; chapiteaux,



INSTALLATION DE LA CLASSE DES EXPLOITATIONS ET INDUSTRIES FORESTIÈRES

PAR M. GUILLEMONAT

Dessin de l'artiste.

modèle des clôtures et des portiques, tout lui appartient en propre et tout a bien, à nos yeux, le prix d'une révélation inattendue ; ajoutez que ce cloître et le salon central sont devenus, au gré de M. Frantz Jourdain, le thème d'une symphonie en jaune majeur, où tous les tons de la gamme sont parcourus, depuis le blanc crémeux jusqu'à l'orangé, depuis le jasmin jusqu'à la capucine ; sauf les velums et les cordelières de nuance mauve, fleurs et bois se confondaient en une tendre harmonie dorée, et les étalages de la Parfumerie laissaient le souvenir d'un riant et coquet jardin d'hiver perdu dans steppes désolées du Champ-de-Mars.

Pour montrer les créations des bijoutiers, des tapissiers, la plus

élémentaire raison préconisait un cadre discret qui ne détournât pas l'examen de l'objet principal. L'extrême sobriété était de rigueur et l'on sait combien il est malaisé d'y atteindre. Voyons cependant de quelle manière M. Arfvidson, M. Risler, M. Plumet s'y sont pris pour résoudre le problème ardu. D'après M. Arfvidson, le joyau réclame un écrin transparent serti de métal, et nul métal n'annonce mieux que le fer la sécurité d'un inviolable asile. Quant aux ensembles de décoration, ils se répartissaient dans les stalles, de dimensions égales, et la tâche de l'architecte se bornait, en l'occurrence, à établir une succession de devantures semblables; M. Risler a composé les siennes avec le bois et le carton-pâte: sur des gaines viennent reposer un couronnement fleuri et le bandeau portant, en lettres violettes liserées d'or les inscriptions requises; très différents, les portiques de M. Plume utilisaient le grès pour les socles, l'acajou pour les mâts, le fer forgé pour les consoles, et les tableaux étaient sciés dans de vulgaires planches, tout uniment. Les meilleurs effets ne peuvent-ils pas être attendus de la plus humble matière, du plus simple motif? Des menuiseries de sapin, dessinées par M. Guillemonat, silhouettaient la courbe amusante de leurs profils parmi les Produits des exploitations et industries forestières; en déduisant de la feuille du marronnier l'ornementation des boiseries, des tapis, des tissus, M. Chardon conférait à la classe des Teintures un très particulier caractère; et je n'aurai garde d'omettre celle des instruments de musique, avec ses vitrines, superposant sur le fond clair du tulipier un découpage d'acajou, avec ses spirituels lambrequins enluminés où se lisaient notées les premières mesures de nos vieilles chansons populaires.

M. Jacques Hermant l'avait installée ainsi que les Musées centennaux. C'est de lui qu'était émanée l'idée de reconstituer l'entour de l'existence parisienne et rurale, idée heureuse et dont la réalisation, intelligemment poursuivie, ne faillit point à l'enseignement promis: ici, une suite de chambres à coucher, de salons, faisait saisir les variations, les transformations du mobilier français au cours du xix<sup>e</sup> siècle; là, un ensemble de constructions, bâties et agencées selon le mode ancien, groupait une ferme et une grange, un chai et un pressoir, une laiterie, une meunerie, une distillerie, évoquant ainsi le village d'autrefois dans son pittoresque maintenant aboli. Si vive que fût chez M. Jacques Hermant la curiosité de ces retours vers le passé, il demeurait moderne, au point de demander à M. Grasset et à M. Costilhis la décoration des salons rétrospectifs du costume et de la dentelle, au point aussi d'adopter franchement l'affiche

comme enseigne des sections centennales, et d'exiger que la construction mit en valeur les chromolithographies, délicieuses pour la plupart, qu'avaient exécutées, dans ce but spécial, MM. Jules Chéret, Carrière, Grasset, Léandre et Willette. Dans les deux Musées centennaux où triomphe la qualité de goût de M. Jacques Hermant, cette recherche ne se dissimule point; sans déterminer précisément l'in-



AFFICHE POUR LE MUSÉE CENTENAL DE LA DENTELLE  
PAR M. JULES CHÉRET<sup>1</sup>

vention, elle en règle presque l'ordonnance; à la métallurgie, les mêmes piliers, issus de la balustrade, portent les écussons des magistrales compositions de Carrière et servent d'attache aux légers câbles d'acier qui suspendent un cartouche en tôle repoussée; de même, l'enceinte treillagée, simple et charmante, qui délimite le musée des Moyens de transport, a ses entrées principales de chaque

1. Les affiches des Musées centennaux ont été éditées par MM. Chaix et de Malherbe, qui ont bien voulu autoriser la *Gazette des Beaux-Arts* à publier cette reproduction.

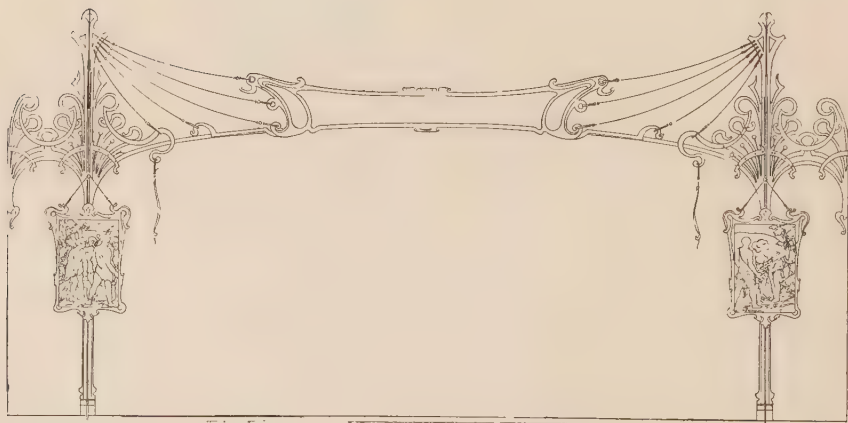


côté armoriées par une couple de cadres porte-affiches finement amenuisés et faisant corps, en quelque sorte, avec l'ossature du portique...

Que l'on ne s'étonne pas de l'attention qu'obtiennent ici les auteurs d'installations, alors qu'ils furent jugés, en haut lieu, indignes de tout lustre et frustrés de toute gloire. Peu nous chaut, en vérité ! Notre architecture moderne végète, parce qu'elle se refuse à tenir compte de l'évolution des sociétés et des besoins nouveaux, parce qu'elle viole à plaisir la loi de la destination ; elle se prétend art de luxe et une aveuglante présomption la conduit aux anachronismes, aux non-sens, tandis qu'il la faut tenir, au rebours, pour un art d'utilité. Ne convenait-il pas de témoigner quelque gré à ceux qui ne furent pas dupes de mensongères illusions et auxquels il appartient de rappeler que, pour l'architecte, la vraie mesure du succès est l'aptitude à remplir les conditions d'un programme strictement déterminé ?

ROGER MARX

*(La suite prochainement.)*





LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

## L'EXPOSITION DÉCENNALE

LA PEINTURE ÉTRANGÈRE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE <sup>1</sup>)

GRANDE-BRETAGNE



QUELS que soient les sentiments individuels qu'on éprouve en pénétrant dans la section anglaise, il est une impression qui est unanimement ressentie, c'est qu'on est en face d'un art national, qui porte fortement marquées les caractéristiques de la race. Avec ses lacunes et ses travers, ses insuffisances ou sa manière, comme avec ses qualités propres d'imagination, de chaleur, d'exaltation et de coloris, l'art anglais offre cet avantage particulier sur les arts des autres nations, qu'il est empreint d'une forte couleur locale.

Sans doute, si nous les connaissons dans leur propre milieu,

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 3<sup>e</sup> pér., t. XXIV, p. 177 et 483.

après un séjour prolongé dans leur atmosphère habituelle, bien des tableaux qui nous séduisent par un charme étranger, une saveur très exotique, nous paraîtraient tout aussi académiques et conventionnels, usés et rebattus, que nombre de sujets scolaires de notre pays qui nous donnent la nausée, à nous autres, et qui, cependant, jouissent de l'autre côté de la Manche, et pour des raisons identiques, de faveurs que nous ne nous expliquons pas. Cet accent étranger, tout nouveau pour nous, leur donne un attrait incontestable.

Mais encore est-il qu'ils l'ont vraiment, cet accent étranger, et que si, individuellement, nous devons en tenir compte avec quelque défiance dans nos jugements, il est, pour cette école, la preuve de l'existence d'un robuste tempérament local, de qualités particulières de race, phénomène assez rare pour que nous puissions le constater, à chaque manifestation décennale, avec la même satisfaction.

Ce qui distingue cette section, en dehors de certaines habitudes de technique — coupe spéciale du tableau affectant généralement des partis pris accusés en hauteur ou en largeur, mise en toile du sujet un peu différente, sans parler des tonalités chaudes et rousses qui, depuis Reynolds, colorent uniformément toutes les productions indigènes, — c'est la prédominance de l'imagination qui déborde jusque dans l'observation, une tendance à un idéalisme souvent un peu facile et qui se laisse aller parfois jusqu'à des abus, jointe à un sentiment très pénétré de la vie, de la physionomie humaine et des spectacles de la nature. Cela donne un aspect très subjectif à cet art, où le réalisme, s'il se rencontre, a toujours un caractère expressif.

Ce réalisme, à la fois aigu et poétique, fut, à ses débuts, la marque distinctive du mouvement préraphaélite. Nous ne trouvons plus guère, aujourd'hui, de contemporains de ce petit groupe actif dont l'influence s'est fait sentir si tard chez nous, et même à la suite de la littérature et de l'industrie mobilière d'Outre-Manche. Voici bien Burne-Jones, mais dans sa dernière manière, plus académique, plus sage, bien éloignée, hélas ! de ses premiers ouvrages si émouvants, dont on a pu admirer quelques nobles échantillons au Pavillon britannique ; le voici, avec son dessin long et brisé, les plis cassés de ses draperies, l'appauvrissement du ton et l'affaiblissement du caractère. Et, néanmoins, le *Rêve de Lancelot* et le *Conte de la prière*, celui-ci un peu plus ancien, moins sec et plus coloré, nous retiennent, malgré nous, par un incontestable sentiment de profonde



poésie. C'est le cas aussi du vieux et auguste Watts, moins amplement représenté qu'en 1889, mais dont les portraits si intenses, *l'Amour*, et jusqu'à cette *Vue de Naples*, d'une richesse de tons tout à fait « turnérienne », sont d'une si belle éloquence. Le regretté sir John E. Millais, du moins, nous donne, avec une peinture des dernières époques de sa carrière, une œuvre fortement impressionnante, qui nous ramène, par sa simplicité extrême, sa vision aiguë, nette et volontaire, au plus beau temps de ses succès. C'est un *Vieux Jardin* solitaire, aux hautes bordures de buis taillés et alignés,



LE VIEUX JARDIN, PAR SIR JOHN MILLAIS

à la fontaine qui murmure mélancoliquement dans la solitude et la lumière rose du soir. On ne peut exprimer avec des moyens plus simples la poésie pénétrante des vieilles choses qui continuent à vivre.

A côté d'eux, les quelques autres contemporains ou héritiers de cette tradition nous paraissent plus entamés par les influences continentales, plus en contact avec les milieux français classiques. Tels sont feu lord Leighton, bien académique et bien froid dans ces derniers envois, sir Edward Poynter, et surtout sir Lawrence Alma Tadéma. C'est sans doute à son éducation anversoise, à ses rapports incessants avec ses confrères français — Gérôme entre autres, qui a exercé une certaine action sur plusieurs des artistes anglais — que celui-ci doit cette solidité de peinture, cette netteté

et cet éclat frais qui contrastent, dans son milieu naturel, avec l'ensemble des productions plus chaudes, mais aussi plus inconsistantes.

Ce même esprit d'observation un peu exaltée, qui fait le charme du *Vieux Jardin* de sir John E. Millais, fait aussi l'intérêt profond que nous trouvons ici chez presque tous ces méditatifs, qui ont voulu fixer la grandeur des spectacles naturels ou la signification de la physionomie humaine. Il y a là deux paysagistes, qui compteront dans l'histoire de leur temps. C'est feu Henry Moore, qui a exprimé avec une puissance nouvelle et comme inconnue la palpitation des flots, la vie sourde et profonde de cet immense organisme éternellement tourmenté de l'Océan. C'est M. Leader, dont un incomparable paysage, exposé en 1889, *Sur le soir il y aura de la lumière*, rayonne encore sur nos souvenirs et dont la *Route inondée*, défoncée, sous le ciel strié des dernières nuées de l'orage, nous offre une vision si intense, qu'on est sûr, elle aussi, de ne pas l'oublier. Et c'est, à leur suite, MM. John Brett, J. M. Swan, avec ses ours nageant dans un exquis paysage polaire, Davis et ses troupeaux, Hook, Smythe et Willie, East et North, Parsons et Leslie, et tout un monde d'aquarellistes riches ou délicats : Allan, Aumonier, Rainey, etc.

Parmi les peintres de portraits, il en est quelques-uns qui nous sont depuis longtemps familiers par nos Salons, où ils ont pris une place très en vue. M. Orchardson, avec son portrait de *Sir David Stewart* et surtout celui de *Sir Walter Gilbey*, montre dans ses harmonies rousses et transparentes, son clair-obscur net, mais apaisé, un rare sentiment de compréhension de la figure humaine. M. Herkomer, plus simple, moins subtil, a établi son portrait de *Sir George D. Taubman Goldie* avec sûreté et sobriété. M. Oules, un peu moins personnel, montre plus de souci de l'appareil extérieur, trop d'intérêt à l'accessoire et au ton, et donne une impression moins forte d'unité morale. C'est néanmoins un beau peintre. John Pettie est tout à fait dans la vieille tradition anglaise. Quant à M. Charles H. Shannon, moins connu chez nous, son *Homme à la chemise noire* est un morceau grave, simple, sobre, austère même, qui éveille le souvenir de son maître A. Legros et peut-être aussi de Whistler.

Cela nous conduit aux générations plus récentes. Leurs tendances, au milieu de la confusion des genres et des influences, semblent se développer, comme dans notre propre jeunesse française, en deux courants, distincts à l'origine, mais qui se mêlent plus d'une fois. C'est le courant de l'analyse et celui de la synthèse, suivis par ceux qui ont une aptitude plus marquée soit pour l'observation, soit

pour l'imagination. Nous avons chez nous le groupe qui suit la voie de Bastien-Lepage, Dagnan-Bouveret et Friant, et ceux qui reprennent à la fois la tradition de Delacroix et de Courbet. Le même parallélisme s'est formé dans la jeune Angleterre entre ce qu'on a appelé l'école de Cornouailles, d'une part, et le groupe écossais, de l'autre. C'est à ce double mouvement que nous devons tantôt les œuvres d'observation si attentive, si intelligente et si éveillée de MM. Stanhope-Forbes, *La Forge* ; Tuke, *Une Idylle de la mer* ; La Thangue, *Une Petite propriété* ; Bramley, *Causerie* ; Clausen, *La Charrue* ; Stott, *La Vieille barrière*, *Le Troupeau* ; Logsdail, *Les Chevaux de Saint-Marc*, à Venise, et même, de M. Hacker, *Le Cloître ou le monde*, vision allégorique, rendue vraisemblable par d'intelligents effets lumineux, etc. ; tantôt les portraits profonds, graves et mystérieux de MM. Lavery, Jack, Loudan, Brough, le bariolage riche et animé de M. Brangwyn (*Le Marché de Bushire*), la scène exquise de M. Lorimer : *Au dernier moment*, cette jeune mariée toute pensive dans sa chambre, que des fillettes viennent chercher, à l'instant suprême qui va lier sa vie, l'*Ascension de sainte Catherine* de M. Bunny, la *Maison de poupée*, de M. Rothenstein, qui évoque l'ombre ardente et tragique de Rossetti, *Où ?* de M. Byam Shaw, et les paysages de MM. Lindner, Roche, etc.

On ne saurait oublier aussi, dans les morceaux de genre, certaines toiles d'une saveur très anglaise : le *Dîner d'été* de M. Tailer, les *Bords du Tyne* de M. Th. Graham, *Guerre et Amour* de M. John R. Reid, la *Charité* de M<sup>lle</sup> Flora Reid, le *Joueur de flageolet de Hamelin* de M. Christie, etc., etc.

## ÉTATS-UNIS

C'est ici encore un milieu attrayant et singulier, où se croisent toutes sortes d'enseignements, empruntés aux quatre coins du monde et d'où, cependant, se dégagent déjà assez nettement les caractères distincts d'un art national.

Si l'on parcourt le petit index biographique qui précède le catalogue américain, on constate une fois de plus les rapports étroits de cet art avec le nôtre. La Hollande, la Bavière quelquefois, l'Angleterre, mais par-dessus tout la France, tels sont les pays où se sont formés les artistes américains. Quelques-uns de leurs maîtres les plus illustres, comme La Farge et Saint-Gaudens, ont du sang français dans les veines ; un grand nombre vivent près de nous, mêlés



entièrement à notre existence et comme naturalisés. Aussi avons-nous le droit de considérer avec quelque fierté cette riche et vigoureuse école, dont la nôtre a été la mère et continue à être la nourrice. Mais le phénomène le plus intéressant à noter, c'est le commencement d'émancipation qui se produit. C'est tout le travail local qu'il ne nous était pas permis jusqu'à ce jour d'imaginer et dont l'Exposition nous donne un aperçu, incomplet encore, mais qui établit pourtant, sans conteste, cette tentative d'affranchissement.

C'est une des sections, peut-être, où l'on rencontre la meilleure moyenne, avec quelques morceaux qui sont tout à fait des œuvres de maîtrise et, semble-t-il, bien peu qui soient indifférents.

Il est deux noms surtout qui s'imposent à tous les suffrages : ce sont ceux de MM. Whistler et Sargent. Nous n'avons rien à apprendre de nouveau sur ces deux maîtres, qui ont appris les éléments de leur art dans nos ateliers, chez Gleyre ou chez Carolus Duran et que nous n'avons cessé d'admirer dans nos expositions et dans nos musées. L'un, M. J. M. N. Whistler, dont l'influence s'est fait sentir si fortement en Amérique et en Angleterre, notamment sur les jeunes peintres écossais, nous offre, à côté de deux portraits (dont le sien propre) mystérieux, singuliers, savamment apaisés et toujours pénétrants, un petit retour en arrière, avec ce délicieux portrait de jeune femme en blanc, appuyée devant une glace, contre une cheminée de marbre blanc, où vibrent avec un éclat discret les rouges d'une potiche et d'une boîte de laque, et les bleus vifs d'un écran japonais. C'est frais, lumineux, d'un art tout français, dans une voie parallèle à celle de Degas. Nombre d'artistes suivent son sillage. M. Alexander, en des frottis légers sur la toile grenue, cherche des effets de clair-obscur qui ont comme un aspect de fresque. Le dessin cursif et rapide, l'imprévu de la composition, la saveur du ton, annoncent chez cet artiste un beau décorateur non encore employé. C'est encore M. Humphreys Johnston, avec ses nocturnes vibrants, comme son tableau *Le Mystère de la nuit*, et surtout avec le portrait de sa mère, si expressif et si délicat dans sa pénombre réchauffée de quelques tons rares ; M. Maurer, M. Gauley, etc.

Le second maître qui, dans la figure, semble avoir l'autre part de direction de l'école américaine, est M. Sargent. Sa virtuosité ne nous surprend plus. Mais ce que nous ne cessons d'admirer, c'est l'emploi qu'il en sait faire. Nous finissons par l'oublier devant ces portraits si physionomiques, si vivants, tels que celui de *M. Wertheimer* ou devant cet admirable portrait de *Mrs Meyer et*

*ses enfants*, aisé, souple, éclatant et frais, où cette jeune mère est assise, sa robe de satin épanouie sur le canapé blanc, les cheveux poudrés, dans sa grâce souriante et sa pose abandonnée. L'aristocratie anglaise de la finance ou du sang a retrouvé dans son peintre



LA MÈRE DE L'ARTISTE, PAR M. HUMPHREYS JOHNSTON

d'aujourd'hui quelque chose de la distinction hautaine de van Dyck.

M. Thayer, avec sa *Vierge* d'un charme languissant, assise sur un trône, entourée d'anges, dans une harmonie sobre et distinguée et une exécution souple et hardie ; M. Tarbell, avec le franc et robuste morceau de jeune femme demi-nue, sous la lumière qui jaillit des persiennes baissées, suivent non sans éclat cette voie où

s'avancent avec eux M<sup>me</sup> Cécilia Beaux, plus sage, plus calme, mais intelligente dans le choix des tons et le sens des physionomies, M. Beckwith, etc.

A l'influence hollandaise nous devons les fortes et franches peintures de M. Gari Melchers, qui trouve de si vives harmonies ; le *Dimanche en Hollande*, et les portraits de M. Mac Ewen, plus pâle, plus mystérieux, plus léger ; les graves intérieurs ou les portraits soutenus de M. de Forest Brush ; les scènes de genre, pittoresques et savamment étudiées, de M. Millet ; le joli bébé de M<sup>me</sup> L. Cox ; le charmant petit morceau d'intérieur de M. Darling : *Aidant la mère* ; les champs de tulipes éclatants de M. Hitchcock, etc. A l'Espagne M. Walter Gay prend depuis quelques années les sujets de ses compositions et ses recherches de gris fins et enveloppés. C'est aux mêmes sources qu'a puisé M. Chase, avec sa *Femme au châle blanc*, sobrement peinte, avec quelque souvenir « whistlérien ». Depuis longtemps, M. Dannat a renoncé à prendre conseil de Velazquez ou de Goya. Il tourne ses préférences vers Lawrence et Gainsborough, qui parlent chez lui un peu trop fort. Quant à l'influence directe de la France, elle se manifeste sur tout un monde de peintres de figures en plein air, de paysagistes ou d'animaliers, qui se tournent vers Troyon comme M. Bisbing, vers Manet ou Monet comme M. Reid, vers Sisley comme M. Davis, ou vers Pissarro comme M. Childe Hassam, ou même vers M. Cottet comme M. Vail, et tels autres comme M. Benson, M<sup>me</sup> Mac Monnies, M. Sergeant Kendall, miss Abbot, M. Ben Foster, M. van der Weyden, qui, tous, font d'ailleurs honneur à leurs maîtres étrangers et à leur propre école.

Quelques artistes plus fortement locaux se distinguent dans cet ensemble. C'est, dans l'histoire, M. Abbey qui, sans doute, a pris à la France et à l'Angleterre bien des éléments de son talent de chaud coloriste, expressif, un peu théâtral et un peu tendu, mais dont la scène de *Hamlet* ne manque pas d'un certain accent étrange et tragique. Il est la preuve que les maîtres d'Amérique ne sont pas uniquement voués au portrait ou au paysage.

On peut dire, cependant, que, dans ces deux manifestations de l'art, ils ont donné des œuvres d'une plus forte personnalité. Nous avons vu leurs portraitistes ; leurs paysagistes ne le cèdent en rien aux premiers. Il y a là parmi eux des peintres superbes, tels George Inness, si riche, si intense, si sonore et si profond dans ses paysages d'automne aux hêtres pourprés, Homer Martin, avec ses cieux brouillés et ses masses de forêts automnales, Wyant, robuste et



lumineux, tous trois décédés aujourd'hui, et qui semblent avoir amassé en eux la chaleur fluide des vieux paysagistes anglais et le



MRS MEYER ET SES ENFANTS, PAR M. JOHNS. SARGENT

beau métier vigoureux et gras de nos romantiques. Ils ont de dignes héritiers avec Winslow Homer, mystérieux, étrange et fort; Harrison, qui est devenu des nôtres, et qui a pris une place si originale comme peintre de la mer, dont il a rendu avec un sentiment jusqu'ici

inconnu toutes les transparences, les irisations, les remous de la vague, les flaquas perlées laissées par les reflux; Harry W. Ranger et son *Pont de Brooklyn*, et bien d'autres qu'on ne peut que citer : W. Palmer, L. Walden, Butler, Walker, Alden Weir, Gihon, Dearth, etc., etc.

## ITALIE

Dans l'ensemble des écoles contemporaines, on ne donne peut-être pas à l'Italie la place qu'elle mérite. Certains de ses praticiens, d'une habileté lamentable, ont fait un tort grave à sa réputation. Le préjugé s'est perpétué par indifférence ou par ignorance. L'Exposition de 1889, pourtant, nous avait montré l'art italien en plein travail de rajeunissement par une étude appliquée et sincère de la nature. Celle de 1900 dissippa tout à fait, nous n'en doutons pas, toutes les vieilles préventions.

C'est, en effet, une des sections qui nous offrent le plus d'imprévu et d'étonnement. On y découvre chaque jour des œuvres qui vous intéressent, non plus seulement par la virtuosité, la souplesse, la verve ou l'esprit, mais au contraire par la gravité, la tenue et le sérieux. Les dilettantes même, tels que M. Boldini, M<sup>me</sup> Romani ou M. Mancini, avec tout leur éclat, leurs harmonies savantes, leur exécution prestigieuse ou, comme chez le premier, avec des qualités plus élevées de physionomiste expressif, y surprennent un peu dans ce milieu attentif, réfléchi, et qui ne semble plus vouloir apporter de passion que dans la recherche de la vérité. C'est le résultat, semble-t-il, d'un état d'âme tout nouveau.

Tout le grand mouvement semble partir du nord, du Piémont, de Milan ou de Venise. En tête s'impose le nom du regretté Segantini, mort en pleine fleur d'un talent qui, à lui seul, a redonné un lustre nouveau à l'art italien. Naturaliste très aigu, mêlé d'un idéaliste dont les symboles ne sont pas toujours très clairs et qui, dans cette voie, s'embarrasse parfois dans les entraves de la tradition de ses ancêtres du xv<sup>e</sup> siècle, il est parti de l'enseignement de l'école française, de Millet et de Troyon, pour arriver à donner des grands spectacles de la nature, et en particulier de cette nature alpestre, dont on avait vainement tenté de réaliser la splendeur, une vision d'une rare puissance, d'une vigueur âpre, sobre, aiguë, d'une intensité lumineuse comme exaspérée, où semblent se rencontrer les larges et robustes synthèses de Millet et, en même temps, l'acuité pénétrante des premiers Préraphaélites.

Dans cette même région, où M. Calderini étend le vaste panorama des Alpes de Piémont au *Soleil d'automne*, M. Tavernier marche seul sur les traces de Segantini, avec un tableau, *Septembre*, aux tonalités fortes, à la recherche du relief dans la lumière.

A Venise, tout un groupe d'observateurs intelligents, brillants et alertes ou émus et recueillis, traduisent les spectacles variés à l'infini de cette ville de rêve, où l'existence maritime du peuple offre à l'artiste toute son animation pittoresque et aussi toutes ses mélancolies. M. Tito, comme un héritier jeune et hardi de la vieille tradition, a tiré un excellent panneau décoratif de sa *Procession*, en



LE VIATIQUE, PAR M. ANGE MORBELLI

même temps qu'il expose d'exquis morceaux de vie avec sa *Vieille pêcheurie* et surtout sa délicieuse petite toile de *Chioggia*, pleine de fraîcheur, de lumière matinale et de jeunesse, où se retrouve l'observation vive et spirituelle de Guardi. M. Fra Giacomo a de chaudes colorations doucement amorties. M. Bazzaro, de Milan (*Paix aux naufragés*) ; M. Bezzi, de Rome (*Jour de maigre*) ; M. Ciardi, avec sa *Matinée d'automne*, si lumineuse et si mouillée ; M. Rossi (*L'École de la douleur*), et M. Rotta (*L'Hôpital des fous*), nous montrent une Venise plus réaliste, soit dans la tristesse des jours de pluie, soit dans les détresses des pauvres gens des lagunes.

A Milan, où M. Pagliano continue à peu près seul maintenant la peinture de genre, semble se dessiner le mouvement le plus intense et le plus significatif. Dans le paysage, M. Carcano (*Campagne d'Asiago*) se présente comme une belle physionomie de puissant, large et



robuste paysagiste, ayant le sentiment de la grandeur et de l'unité. Dans l'étude de la vie, M. Morbelli fait preuve de hautes qualités d'observateur populaire concentré et recueilli. Son *Viatique* et son *Jour de fête à l'hospice* sont deux compositions émouvantes par la simplicité des attitudes, la sobriété de l'exécution, la compréhension intelligente du milieu et des effets lumineux, l'accent de conviction sincère qui s'en dégage. Elles rappellent, par cet esprit de gravité, certaines compositions analogues du peintre anglais Herkomer.

Ce n'est pas le seul rapprochement que nous pourrions faire ici avec quelques-unes des tendances d'Angleterre. Les *Amours des âmes*, de M. Dall' Occa Bianca, dans l'exécution des figures agenouillées au milieu d'un cimetière à l'automne, avec un modelé précis, serré et en même temps fortement coloré, et M. Conconi, également dans une scène de cimetière, avec un métier différent, mais des tonalités aussi chaudes, éveillent malgré nous ce souvenir.

Tandis qu'à Naples, un des premiers instigateurs de la rénovation de l'art italien, M. Morelli, dans une œuvre qui ne le caractérise pas suffisamment, le *Christ au désert*, mais qui offre, néanmoins, de charmantes qualités de légèreté atmosphérique, tient la tête d'un petit groupe où l'on distingue M. Casciaro, avec de brillants pastels, et M. Caprile, à Rome, sanctuaire antique des plus nobles souvenirs. fleurissent encore les vestiges de la grande peinture et de la décoration monumentale. On a peut-être oublié les beaux et larges dessins de M. Maccari, en 1889; ils indiquaient un réel sentiment de l'histoire que nous refusons volontiers à l'Italie moderne. M. Sartorio, dans sa *Diane d'Éphèse* et sa *Gorgone*, nous montre qu'on n'a pas perdu le sens du vrai grand style; M. Joris, dans ses deux toiles de l'*Octave de la Fête-Dieu* et du *Jeudi Saint*, où les rouges, les blancs et les ors jouent dans la lumière amortie des églises, nous prouve qu'on y a conservé le secret des savantes harmonies, des sonorités éclatantes et douces, et M. Michetti, qu'il y reste encore des brosses vaillantes, de fiers et robustes décorateurs.

Les deux grandes compositions de ce dernier artiste font un singulier contraste avec deux tableautins minutieux de son passé et ne le font pas regretter. Dans *Les Serpents* et dans *Les Estropiés*, vastes toiles décoratives, trop vastes peut-être, où la composition est parfois un peu perdue et dispersée, il y a une vision d'un relief saisissant, mais sans excès, une véritable science des jeux de la lumière, et un diable de métier d'une extraordinaire habileté ou, mieux, d'une véritable force expressive.

Trop étendu pour son sujet est sans doute aussi le tableau de M. Balestrieri (*Beethoven*) ; mais il y a une telle attention dans les attitudes des personnages, un tel accord sobre et chaud des tons, une telle volonté, qu'on lui pardonne volontiers cet abus.

## ESPAGNE ET PORTUGAL

L'Espagne ne nous fournit pas un spectacle tout à fait aussi réconfortant. Ce n'est pas que cette école ne soit, de son côté, sur le point de se rajeunir en remontant à ses origines nationales, mais l'esprit de l'Inquisition s'est retrouvé vivant dans son jury d'académiciens, et tel artiste, dont l'œuvre eût donné à cette section un éclat exceptionnel, a été écarté de l'Exposition. Je n'ai pas besoin de nommer M. Ignacio Zuloaga, dont l'exclusion a fait scandale. L'exposition, au Luxembourg, des portraits de femme de cet artiste, qui a renoué le fil rompu de la vraie tradition locale, a essayé, du moins, de réparer pour le public cet impardonnable oubli.

Pour nous assurer des progrès de l'art espagnol, on nous permettra d'omettre, à notre tour, bien des noms dont quelques-uns sont pourtant célèbres, et de ne nous arrêter qu'à un petit groupe assez restreint de peintres dont les œuvres nous donnent une vraie sensation d'art.

En tête, M. Sorolla y Bastida, dans *Le Bain*, raconte la fraîcheur des voiles gonflées dans la fraîcheur du matin, et, dans *Cousant la voile*, agite le papillotage joyeux de la lumière sous une treille fleurie, éclairant vivement les géraniums, les poteaux bleus ainsi que les corsages roses et les ceintures rouges des personnages qui cousent les voiles blanches dans cette pénombre animée.

M. Pinazo Martinez, incomplet, incorrect, dans de vastes toiles en largeur où s'égrènent les personnages, a du moins un certain sentiment de la lumière, des silhouettes et des attitudes. M. Carlos Vasquez y Ubeda, dans sa *Récolte de figues d'Inde* à Grenade, fait preuve de certaines des mêmes joyeuses qualités de lumiériste brillant. M. Menendez-Pidal, *Salus infirmorum*, est sobre et recueilli dans cet intérieur d'église très coloré ; il montre une tenue rare dans l'école. La *Bête humaine* de M. Fillol y Granel, accrochée près des corniches, dans la brutalité de son sujet, est une toile qui paraît d'une franche peinture et d'un caractère expressif. Nous signalerons les grandes scènes turbulentes de M. Checa, le portrait de M. Casas, et, dans le genre où fleurissent les descendants aveulés et abâtardis

de Fortuny, les sujets pris au *Don Quichotte* de M. Moreno Carbonero.

Quant au paysage, peu de chose, en dehors des petites toiles sobres et délicates de la campagne de Tolède, de M. Aureliano de Beruete, des vues panoramiques de montagnes neigeuses de M. Morera, et des jardins de Grenade de M. Rusiñol.

Dans l'illustration, du moins, M. Urrabieta Vierge et M. José Jimenez Aranda soutiennent avec honneur leur ancienne réputation.

A la section portugaise, deux noms à retenir, celui de M. de Souza Pinto, à demi Français, qui expose une série de toiles d'un fin sentiment de nature, et celui de M. Columbano, vigoureux portraitiste, dans la tradition des vieux Espagnols.

#### SUISSE

La place nous manque pour nous étendre sur l'exposition de ce petit pays, bien qu'il soit un de ceux qui, dans ces dernières années, ont fait le plus d'efforts dans le domaine de l'art. On parlait autrefois de la peinture suisse comme de sa marine. Aujourd'hui, la section helvétique nous présente un ensemble où se trouvent nombre de morceaux intelligents qui marquent un souci réel de traduire pittoresquement les grands spectacles de la montagne, et quelques tableaux qui peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs ouvrages des autres sections.

C'est, à la suite de Baud-Bovy et de M. Sandreuter, tous deux, à leur façon, si particuliers et si expressifs, tout un groupe assez nombreux de peintres de montagnes, dans lequel se distinguent les noms de MM. A. Franzoni, Rehous, Ed. Boos, E. Kaiser, etc., et, au second plan, ceux de MM. Burnand, Biéler, M<sup>lle</sup> Breslau, Giron et Girardet, qui sont trop des nôtres pour que nous ayons à qualifier leur talent : M. Nicolet (*Orphelines d'Amsterdam*) ; Carl Vautier (*Portrait de M<sup>me</sup> V.*) ; Otto Vautier (*Deux Amies*) ; Vallet (*Le Bâcheron*) ; M<sup>lle</sup> Roederstein, etc.

Le grand bâlois Bœcklin, que les Allemands ont accaparé, manque à cette fête. Du moins, M. Hodler, de Berne, très réputé dans son pays, nous montre-t-il ses figurations archaïques *La Nuit*, *Le Jour*, *L'Eurythmie*, d'un naturalisme assez forcé. M. Carlos Schwabe, plus acclimaté chez nous, nous donne en formes très aiguës et subtiles un autre aspect de la pensée mystique de ces montagnes embrumées.



## AUTRICHE-HONGRIE

Une exposition nombreuse, qui a éprouvé le besoin de se répartir, pour l'Autriche, en deux camps distincts, et où l'on ne rencontre guère, il faut le dire, ni de peinture un peu locale, ni d'artistes un peu personnels. C'est un mélange sans conviction de toutes les inspirations et de toutes les écoles, qui produit un dilettantisme facile, dangereux et très souvent sans grand intérêt. Tout au plus nous arrêterons-nous à la section autrichienne, devant les



L'INVITATION AU FESTIN (ÉVANGILE SELON SAINT MATHIEU, XXII),  
PAR M. EUGÈNE BURNAND

portraits de MM. Angeli, Pochwalski, Kramer, de Pausinger, Klimt, plus simple et plus à son aise dans son portrait de femme en rose que dans son plafond, où il suit par trop notre Besnard ; Mehoffer, dont la *Chanteuse* a un assez bel accent de vrai peintre, — et à la Hongrie, devant MM. Benczur, Laszlo, moins heureux avec le pape qu'avec le prince de Hohenlohe, Horowitz, etc., peintres qui tous, inégalement sans doute, montrent une réelle tenue.

Dans le genre, M. Moll, avec des intérieurs délicats et lumineux, et feu Léopold Müller, avec un charmant et excellent tableautin d'Egypte, *Saltimbanque* ; et, parmi les Hongrois, M. Czok, qui nous rappelle Friant et Dagnan-Bouveret dans sa *Communion*, M. Hegedus, Zemplenyi, etc. Enfin, dans le paysage, les œuvres de MM. Bernatzik, Goltz, Ribarz, Schindler, Zoff, M<sup>me</sup> Wisinger-Florian, et,

à la Hongrie, deux paysages de ton robuste de Munkacsy, et un charmant petit paysage de neige fondante sur la terre brune de M. Szinyei.

## JAPON

On ne saurait terminer sans dire un mot de cette section, nouvelle venue dans le concours international de l'art, comme dans celui de la politique. A côté d'un grand nombre d'exposants qui continuent la tradition nationale, plus ou moins entamée par les influences européennes, de la peinture sur soie, une salle entière a été formée des ouvrages des peintres à l'huile. Nous avons là des concurrents qu'on juge aujourd'hui avec un sourire. La plupart de ces productions, assez gauches et souvent sans grande saveur, semblent de pâles pastiches des barbouillages de nos Salons. Mais nous nous trouvons en face d'un peuple trop bien doué pour qu'il n'en sorte pas, dans les modes accoutumés de nos travaux, des œuvres originales. On prévoit déjà, avec les paysages d'automne de M. Yoshida ou de M. Kuroda, et les *Lotus* de M. Mitsutani, les premiers germes d'une forme nouvelle de l'art japonais. L'avenir nous donnera-t-il raison ?

LÉONCE BÉNÉDITE





## LE DON HAYEM

### AU MUSÉE DU LUXEMBOURG

---

Qu'est-ce qu'un bienfait? Un élan du cœur qui rend heureux de la joie qu'on procure : si l'antique philosophie a dit vrai, je n'hésite point à inscrire M. Charles Hayem sur la brève liste des gens heureux. Mais les amoureux d'art qui s'intéressent à la renaissance de notre Luxembourg ne pourront plus ajouter, avec le sage, que la chose qui s'oublie le plus promptement c'est un bienfait, car la gratitude vivra comme le nom du bienfaiteur sur de belles œuvres ; et ne suffit-il point de les énumérer pour lui rendre justice? La meilleure louange du donateur n'est-elle pas sa donation même?

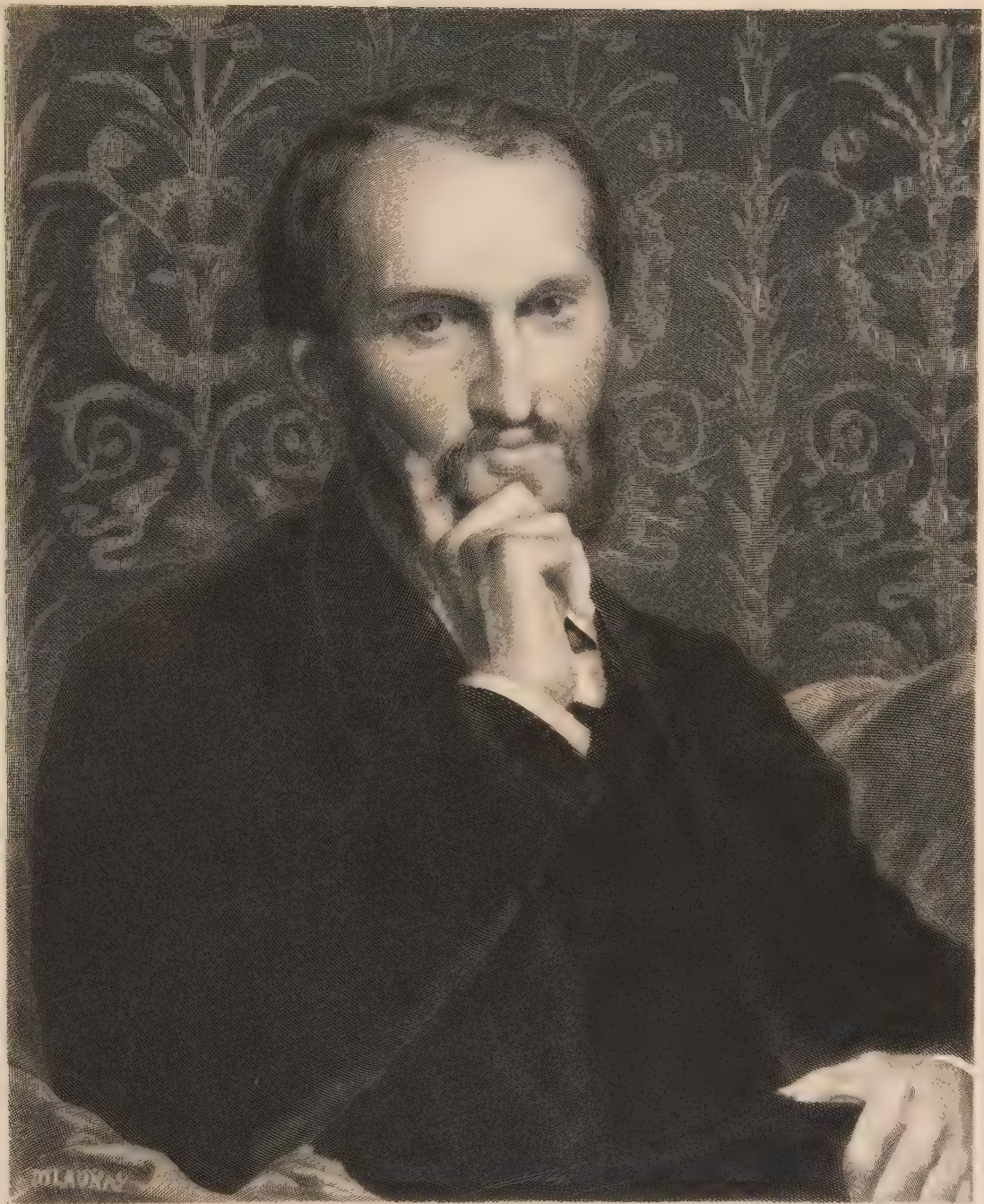
Le trésor s'est formé de présents successifs : dès le 17 mai 1898, moins d'un mois après la mort de Gustave Moreau, quatre aquarelles du maître : la grande *Apparition*, *OEdipe et le Sphinx*, *Le Jeune homme et la Mort*, *L'Amour et les Muses*, et un petit tableau, *Le Calvaire*, étaient exposés ; et nous apprenions que plusieurs portraits,



paysages, tableaux ou dessins de l'école française contemporaine n'attendaient qu'un peu de place; en octobre, le don se complétait; le 3 janvier 1899, le don Hayem était inauguré dans une salle spéciale : quarante-deux cadres, dont quinze morceaux précieux de Gustave Moreau, succédaient à l'œuvre austère de Gaillard; et la *Chronique des Arts*, qui nous avait tenus au courant de ces libéralités, disait joliment que nos facultés *apolliniennes*, selon le néologisme de Nietzsche, avaient lieu de se réjouir, et qu'aux beaux jours de l'enthousiasme une médaille aurait gravé le souvenir de l'événement.

Ce qui d'abord importe, c'est la contribution rare et variée fournie à l'histoire de l'art moderne par ces cinquante-huit pièces, dont douze tableaux, douze aquarelles (toutes de Gustave Moreau), trois pastels, dix-neuf dessins, trois émaux de Garnier et Grandhomme : *L'Amour et la Chasteté* d'après un quattrocentiste inconnu de la National Gallery, *Minerve* d'après Mantegna, *Hélène* d'après Gustave Moreau, son héritier lointain; une cire polychrome d'Henri Cros (*Joueuse de mandore*), et huit médailles du vieux maître novateur et prudent, Ponscarme : le tout exposé à souhait pour le plaisir des yeux dans la même salle, sauf l'*OEdipe* d'Henri Lévy, et plusieurs dons récents, invisibles encore : un *Portrait d'Ernest Chesneau*, pastel d'Achille Gilbert, un croquis amusant de Kate Greenaway (1882), d'autres médailles de Ponscarme.

Aux yeux familiers avec l'art, un froid dénombrement s'anime, une simple statistique éveille l'éloquence du souvenir, l'*Enlèvement d'Europe* apparaît! Ces seuls mots évoquent la composition savante et savoureuse, la création du groupe surnaturel, de la douce figurine au regard d'azur et d'épouvante, en un site sombre où des oiseaux bleus précèdent le monstre divin. Le profil d'Europe est inoubliable. Des touches vigoureuses de grenat et de saphir rehaussent la chair blonde, éclairent la fuite des fonds simplement frottés et cernés de bistre, comme en certains paysages de Rubens. Un branchage léger se profile sur la montagne haute. La grande tradition du « paysage historique » renaît transfigurée; Gustave Moreau renonçait, sans doute, à la succession des Bolonais, de même que Puvis de Chavannes reniait l'héritage compliqué de la Renaissance : néanmoins, sous la métamorphose inspirée, reparaît la contrée traditionnelle, chère à celui qui copiait dans sa jeunesse un noir décor du Dominiquin; la petite copie l'emportait sur l'original, et l'*Europe* trouve son commentaire au Musée Gustave Moreau qui va s'ouvrir.



Em Buland

POUR LA CHAIR

Ensemble

1000

1000





Chacune des aquarelles magistrales pourrait suggérer un monde de réflexions analogues, philosophiques ou techniques, car on ne prête qu'aux riches : mais, ici même, après le peintre-penseur qui ne délaissait sa palette subtile et l'atmosphère lamartinienne du *Golfe de Naples* que pour interroger assidûment le plus mystérieux de



LISEUSE, DESSIN PAR M. FANTIN-LATOURE

(Musée du Luxembourg.)

ses aînés, — que glaner encore au sujet de Gustave Moreau ?

Aussi bien, le don Hayem révèle l'aquarelliste à la foule ; et l'aquarelliste fut peut-être, chez Gustave Moreau, supérieur au peintre ; sans les aquarelles, l'artiste restait le maître d'*Orphée*, sonnet parnassien détaché de *Trophées* glorieux, mais inédits... Claude Lorrain composait avec des sépias son *Livre de vérité* ; Gustave Moreau, par ses aquarelles, formait insensiblement son livre de poésie ; ces petites pages rappellent les grandes dates lointaines, événements de nos Salons que la critique avait soulignés : *OEdipe*

et le *Sphinx*; *Le Jeune homme et la Mort*, à la mémoire de Théodore Chassériau; la délicieuse *Péri*, dessin pour émail, de 1865; la *Piété* sanglante de 1869; *Bethsabée*, si personnelle; *Salomé*; *Samson et Dalila*, et les nobles *Plaintes du Poète*, et *Venise* pensive aux grandes ailes, et les deux grands cadres: *L'Apparition*, de 1876, et *Phaéton*, d'une harmonie moins profonde que la miniature divine intitulée *L'Amour et les Muses*; art toujours énigmatique et pittoresque à la fois, qui ne plaira jamais aux « maçons »! Rops non plus, au demeurant, malgré son parfum de corruption baudelairienne...

C'est à Delacroix toujours, à la source de tout lyrisme, par l'intermédiaire, non plus ici de Théodore Chassériau, mais de Fromentin l'orientaliste et de Gustave Moreau lui-même, que se rattache le petit drame d'Henri Lévy: *Œdipe et Antigone* (Salon de 1892); un beau souffle entraîne le père aveugle et la fille pieuse, drapés leurs tuniques safranée, mauve et bleuâtre; le paysage rocheux au globe fauve est comme un *leitmotiv*, un rappel de jadis en cette poignante légende. Cher au coloriste de *Sarpédon*, un effort mystérieux veut réconcilier le romantisme et la Grèce.

Malgré leur éclat, Gustave Moreau ni le rêve ne sont ici les seuls rois: la vérité, si douce à l'école française, prend sa revanche avec le portrait. Le portrait est si bien son triomphe que tels de ses artistes de second plan y sont passés maîtres. D'autre part, plusieurs de ses maîtres de premier ordre ont trouvé dans ce genre leur consécration définitive.

Cette dernière vérité saute aux yeux devant le *Portrait de M. Charles Hayem*, par Élie Delaunay, qui remonte à l'année 1865; il évoque la jeunesse du donateur vue par le premier idéal du portraitiste; physionomie plutôt orientale ou vénitienne, largement interprétée par la méthode, *romaine* encore, d'un libre classique. Par l'ampleur et la fermeté des traits dans le sens idéal, par la vérité choisie des formes, tout un caractère se dévoile. L'œuvre est une date dans l'histoire d'un genre et dans l'évolution d'un maître. Contemporain de Gustave Moreau, de deux ans plus jeune, le lauréat de 1856 a regardé Raphaël, et, malgré les mérites singuliers de la *Peste à Rome*, Delaunay portraitiste apparaît déjà supérieur. Le style se fait à propos théâtral avec *Barbey d'Aurevilly*, le marquis ès-lettres, qu'en 1881, sur la majesté zinzoline d'une tenture, Émile Lévy détachait noir et hautain, raidi contre la vieillesse de son corps et contre la barbarie de son temps. Voilà bien l'indépendant artiste de ces *Diaboliques* que Félicien Rops pouvait seul illustrer, le compatriote du

regretté Félix Buhot, aristocrate et fier comme lui, non sans une pointe de dandysme, celui qui prenait de haut les *Hommes et les Oeuvres* : le peintre, « son ami », n'a point trahi son galbe souverain. Mais,



LES COMMUNIANTES, DESSIN PAR M. LHERMITTE

(Musée du Luxembourg.)

pour fixer la ressemblance d'*Adolphe Franck*, Bastien-Lepage n'eut qu'à transcrire la docte simplicité d'un sage : remarquable effigie pensive et basanée sous les lunettes savantes, tout en profondeur, en discrétion, qui témoigne la conscience du portraitiste et du modèle.

Poésie et vérité, le paysage moderne a retrouvé le secret de l'émotion par le sentiment des « valeurs », issu de Corot : même en



présence du *Soir*, Pointelin se dégage des sombres symphonies d'un Jules Dupré pour n'aspirer qu'aux suavités plus aériennes du pastel; et les hautes herbes frissonnent sous un éclair mauve. Un pauvre *Paysage de neige* suffit à Cazin pour idéaliser la campagne blanche sous les roses plus assourdies d'un ciel triste. Il y a quelque vingt ans, Joseph de Nittis pastellisait spirituellement un *Quai à Paris*. Et la délicatesse est descendue jusqu'aux pays de lumière, sur le saphir des flots d'*Ischia*, par Ary Renan.

« Qu'importe le sujet? » disait Delacroix, le plus intelligent des peintres; et l'intelligence met son point brillant sur les vigoureuses natures mortes de Th. Ribot, l'ami des humbles: sans gourmandise, je préfère ses *OEufs sur le plat* au panier fleuri de Vollon. Voici des *OEillets* de Fantin-Latour qui me retiennent aussi longtemps que l'*Étude* recueillie de l'artiste pour le portrait de sa sœur (1859): par le métier seul, le *peintre* captive; c'est l'apologie de la peinture.

Telle m'apparaît la signification du don Hayem. La générosité clairvoyante du donateur collabore discrètement avec l'initiative avisée du donataire, conservateur et transformateur d'un musée qui désormais possède des vitrines pour ses objets d'art, des écrans pour ses dessins, des salles spéciales pour les manifestations sans cesse renouvelées de la gravure et pour l'art étranger, — sans oublier la salle Caillebotte qui permet les discussions fécondes. Le cadre seul est insuffisant:

Qu'importe le flacon pourvu qu'on ait l'ivresse?

disait le poète; mais le poète n'était pas artiste, ce soir-là.

RAYMOND BOUYER



# BIBLIOGRAPHIE

DES

## OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE PREMIER SEMESTRE DE L'ANNÉE 1900

### I. — ARCHÉOLOGIE

- Annuaire des Musées scientifiques et archéologiques des départements. Paris, Leroux. In-16, 440 p.
- AYMONIER (E.). — Les Inscriptions modernes d'Angkor-Vat, Préah-Péân, Bakan et la Grande Inscription. Paris, Leroux. In-8°, 71 p.  
Extrait du *Journal asiatique*.
- BABELON (E.). — Guide illustré du Cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque Nationale. Les Antiques et les Objets d'art. Paris, Leroux. In-18, xv-369 p. avec gr.
- BAILLET (J.). — Collection égyptologique du musée de Vannes. Vannes, imp. Galle. In-8°, 7 p. avec fig.  
Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*.
- BLANCHET (A.). — Talismans anciens. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupéley-Gouverneur. In-8°, 12 p. avec grav.  
Extrait, avec addition, des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*.
- BIZOT (E.). — Découverte d'une mosaïque à Sainte-Colombe-les-Vienne. Vienne, Ozeret et Martin. Petit in-8°, 8 p.
- BOBEAU (O.). — Fouilles dans un cimetière antérieur au x<sup>e</sup> siècle, à Langeais (Saône-et-Loire). Paris, Imp. Nationale. In-8°, 20 p. avec fig. et pl.  
Extrait du *Bulletin archéologique*.
- BREUIL. — Débris de casque et de vase en bronze, provenant d'une cachette découverte à Choussy. Paris, Leroux. In-8°, 3 p. avec fig.
- CAGNAT (R.) et P. GAUCKLER. — Les Monuments historiques de la Tunisie. 1<sup>re</sup> partie : Les Monuments antiques (les Temples païens). Paris, Leroux. In-4°, x-167 p. avec gr. et pl.
- CHAUVET (G.). — Statistique et Bibliographie des sépultures pré-romaines du département de la Charente. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 56 p.  
Extrait du *Bulletin archéologique*.
- CHEVALIER. — Étude critique sur l'origine du Saint Suaire de Lirey. Paris, Picard. In-8°, 59-LX p.
- CLERMONT-GANNEAU (C.). — Recueil d'archéologie orientale. T. IV. Paris, Leroux. In-8°, p. 33 à 64 avec gr. et pl.
- COLLIGNON (M.) et PONTREMOLI (E.). — Pergame; restauration et description. Paris, May. In-folio, 250 p. avec 12 pl. et 180 gr.
- Le Costume en Égypte, du III<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, d'après les fouilles de M. Al. Gayet. Paris, Leroux. In-18, 256 p. av. gr.
- DAGUIN (F.). — Vénus Anadyomène. Notice sur un bas-relief trouvé aux sources de la Seine. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupéley-Gouverneur. In-8°, 14 p. av. 1 gr.  
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*.
- DESSOULAVY (P.). — Vases mycéniens du musée de Neuchâtel (Suisse). Paris, Leroux. In-8°, 21 p. av. fig.  
Extrait de la *Revue archéologique*.
- DIEULAFOY. — Note sur les monuments archaïques du Forum. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 20 p. et plans.  
Extrait des *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*.
- Egyptian research account Hierakonpoli. Part. I. 43 pl. of objects discovered by G. E. QUIBELL, with notes by W. M. FLINDERS PETRIE. London, B. Quaritch.
- FEUVRIER (J.) et FEBVRE (F.). — Note sur le cimetière burgonde de Chevigny (Jura). Dôle, Krugell. In-8°, 8 p.  
Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*.
- FURTWAENGLER (A.) et REICHOLD (K.). — La Peinture des vases grecs. 1<sup>re</sup> livraison. Paris, Moll. Gr. in-folio, 10 pl.
- GSELL (S.). — Notes d'archéologie algérienne. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 32 p. avec fig. et pl.  
Extrait du *Bulletin archéologique* (1899).
- GSELL (S.). — L'Algérie dans l'antiquité. Alger-Mustapha, imp. Giralt. In-8°, 84 p.

KATCHERETZ (G.). — Notes d'archéologie russe. VIII : La Nécropole de Lutzine. Paris, Leroux. In-8°, 6 p. av. fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

LAIGUE (L. de). — Découverte d'une sépulture antique dans l'île de Wight. Paris, Leroux. In-8°, 4 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

LARMINAT (P. de). — Quelques notes d'archéologie romaine. Paris, Sœur-Charrey. In-8°, 20 p.

Extrait de la *Science catholique*.

LECHAT (H.). — Tête archaïque d'Apollon. Paris, Leroux. In-8°, 6 p. et 2 pl.

Extrait de la *Revue archéologique*.

LEGRAIN (G.). — Le Temple et les Chapelles d'Osiris à Karnak. Paris, Bouillon. In-8°, 17 p. avec fig.

Extrait de *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* (vol. 22).

LINDET (L.). — Les Représentations allégoriques du moulin et du pressoir dans l'art chrétien. Paris, Leroux. In-8°, 11 p. et 3 pl.

Extrait de la *Revue archéologique*.

MASPERO (G.). — Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes. T. IV. Paris, Leroux. In-8°, 466 p.

MERLIN (A.). — Antiquités romaines de la Bulgarie. Paris, Leroux. In-8°, 11 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

MONLEZUN. — Topographie d'Hadrumète (Sousse). Paris, Leroux. In-8°, 23 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

MORTET (V.). — La Mesure des voûtes romaines, d'après des textes d'origine antique. Paris, Picard, In-8°, 37 p. et fig.

Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (t. 61).

Musées et Collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. 3<sup>e</sup> série : Musée Lavignerie de Saint-Louis de Carthage ; collection des Pères Blancs, formée par le R. P. Delattre. Paris, Leroux. Gr. in-4°, 75 p. avec pl.

ODOLESCO (A.). — Le Trésor de Petrossa. Historique ; description. Etude sur l'orfèvrerie antique. Paris, Rothschild. Gr. in-folio, 695 p. avec 16 pl. et 356 gr.

Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes, pour servir de bulletin à la mission française, publié sous la direction de G. MASPERO. Vol. XXII. Livraisons 1 à 4. Paris, Bouillon. In-8°, p. 1 à 226 avec fig. et 6 pl.

REINACH (S.). — Corinne. Paris, Leroux. In-8°, 7 pl. avec fig. et 2 pl.

Extrait de la *Revue archéologique*.

REINACH (S.). — La Représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Paris, Leroux. In-8°, 39 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

REINACH (S.). — ΙΕΡΝΗ ΠΟΛΥΚΡΥΣΟΣ. Les Croissants d'or irlandais. Chartres, imp. Durand. In-8°, 32 p. avec fig.

Extrait de la *Revue celtique*.

REINACH (S.). — Découverte de tombes gréco-romaines à Jérusalem. Paris, Leroux. In-8°, 7 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

REINACH (S.). — Un deinos oublié. Paris, Leroux. In-8°, 4 p. avec fig.

Extrait de la *Revue archéologique*.

REINACH (S.). — Encore la tiare d'Olbia. Paris, Leroux. In-8°, 8 p.

Extrait de la *Revue archéologique*.

SCHEIL (V.). — Notes d'épigraphie et d'archéologie assyriennes (L-LIV). Paris, Bouillon. In-8°, 15 p. avec fig.

Extrait du *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* (vol. 20).

THILENIUS (G.). — Das ägyptische Haus-schaf. Paris, Bouillon. In-8°, 18 p. avec fig.

Extrait du *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* (vol. 22).

THILENIUS (G.). — Das heilige Tier des Gottes Set. Paris, Bouillon. In-8°, 6 p. avec fig.

Extrait du *Recueil des travaux relatifs à la philologie et à l'archéologie égyptiennes et assyriennes* (vol. 22).

TSOUNTAS (C.). — Trois chatons de bagues mycéniens. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. avec fig. et gr.

Extrait de la *Revue archéologique*.

UJFALVY (C. de). — Iconographie et anthropologie irano-indiennes. I : L'Iran. Paris, Masson et C<sup>ie</sup>. In-8°, 70 p. avec fig. et 7 pl.

WEIL (H.). — Études sur l'antiquité grecque. Paris, Hachette. In-16, 332 p.

WEILL (R.). — L'Art de la fortification dans la haute antiquité égyptienne. Paris, Leroux. In-8°, 119 p. avec fig.

Extrait du *Journal asiatique*.

## II. — HISTOIRE — ESTHÉTIQUE

Annales de l'abbaye de Saint-Jean d'Amiens (ordre de Prémontré), réunies et classées par le R. P. Maurice Du Pré. Traduites pour la première fois en français, sur le mss. latin 10110 de la Bibliothèque Nationale et publiées avec additions par A. JANVIER et C. BRÉARD. Amiens, Courtin-Hecquet. In-8°, 245 p. av. grav. et pl.

BABEAU (A.). — L'Hôtel de ville de Paris et l'inventaire de son mobilier en 1740. Nogent-le-Rotrou, imp. Dapeley-Gouverneur. In-8°, 46 p.

Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*.

BACIOCCHI (la C<sup>esse</sup>). — Il Chiostro verde e la Capella degli Spagnuoli. Etude artistique et littéraire sur la célèbre église de Santa Maria Novella, à Florence. Florence, Bocca. In-18, 104 p.



- BAUNARD (Mgr). — Le Culte et l'Art chrétien au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, Sœur-Charruey. In-8°, 22 p.  
Extrait de la *Revue de Lille*.
- BÉNARD (C.). — Histoire des expositions de Bordeaux: préface de M. L. BOUQUET et description du médaillier philomathique, par A. EVRARD DE FAYOLLE. Bordeaux, Gounouilhou. In-4°, x-511 p. av. grav. et pl. hors texte.
- BERTAUX (E.). — L'Art siennois à Naples au XIV<sup>e</sup> siècle (à propos d'un livre italien). Paris, Leroux. In-8°, 11 p. et 1 pl.
- BONNARD (F.). — L'Abbaye de la Sainte-Trinité de Mauléon (aujourd'hui Châtillon-sur-Sèvre), de l'ordre de Saint-Augustin. Ligugé, imp. Bluté. In-8°, vii-216 p. et grav.
- BOUILLET (A.) et SERVIÈRES (L.). — Sainte Foy, vierge et martyre. Rodez, Carrère. In-8°, 782 p. av. 24 pl. et 217 fig.
- BOURASSÉ (J.-J.). — Abbayes et monastères de France. Tours, Mame. In-4°, 224 p. av. grav.
- BRUTAILS (J.-A.). — L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes. Etude critique. Paris, Picard. In-folio, xii-234 p. av. fig. et 3 planches.
- BRUTAILS (J.-A.). — Marché avec un plombier pour le revêtement d'un comble (1515). Paris, Imp. Nationale. In-8°, 7 p.  
Extrait du *Bulletin archéologique* (1899).
- BRUTAILS (J.-A.). — Note sur l'antériorité et l'influence de l'école romane-auvergnate. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 12 p.  
Extrait du *Bulletin archéologique* (1899).
- CHAMPIER (V.) et SANDOZ (G.-R.). — Le Palais-Royal; histoire et description d'après des documents inédits (1629-1899). Tome II: De la Révolution jusqu'à nos jours. Paris, Soc. de propagation des livres d'art. In-4°, 220 p. av. gr. et 12 pl.
- CHARDON DU RANQUET (H.). — Cours d'arroman auvergnat, professé à l'Université de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis. In-8°, 51 p.
- CHEVALIER (A.). — Notice sur Trois-Puits; ses monuments. Reims, imp. Matot fils. In-8°, 13 p.
- COMONT (G.). — Essai historique et archéologique sur Angerville-l'Orcher. Evreux, imp. Odieuvre. In-8°, 51 p.  
Extrait de la *Revue catholique de Normandie*.
- CORDIER (R.). — Francastel et environs à travers les siècles. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. In-8°, 72 p.
- Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments, publiée d'après les manuscrits des Archives Nationales, par A. de MONTAIGLON et Jules GUIFFREY. X (1742-1753). Paris, Charavay. In-8°, 487 p.
- DECAP (J.). — L'Abbaye de Fabas, ancien diocèse de Comminges au XVIII<sup>e</sup> siècle. Auch, imp. Foix. In-8°, 8 p.  
Extrait de la *Revue de Gascogne*.
- DIEULAFUY (J.) et DIEULAFUY (M.). — Le Théâtre dans l'antiquité. Paris, Ollendorff. 2 vol. in-8°, 322 p. et 92 p. av. 72 grav.
- DILKE (Lady). — French Architects and Sculptors of the XVIIIth Century. London, G. Bell and Sons. In-4°, xvii-217 p. av. grav. et 25 planches.
- Le Deuxième Centenaire de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon (1700-1900). Lyon, imp. Rey. Gr. in-8°, xxxiv-241 p. et grav.
- FRIMMEL (T. von). — Die modernsten bildenden Künste und die Kunstphilosophie. Leipzig et Wien, Deuticke. In-8°, vi-36 p.
- GABEAU (A.). — Le Prieuré de Montoussan. Tours, imp. Bousrez. In-8°, 11 p.  
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Touraine*.
- GALLÉ (E.). — Le Décor symbolique, discours de réception à l'Académie de Stanislas. Nancy, imp. Berger-Levrault et Cie. In-8°, 48 p.
- GEFFROY (G.). — La Vie artistique. 6<sup>e</sup> série. Paris, Floury. In-16, 450 p. av. 1 pl.
- GILLE (P.). — Versailles et les deux Triansons. Fascicules 13 à 19 (p. 289-308 et i-xv du 1<sup>er</sup> vol., et p. 1-144 du 2<sup>e</sup> vol., av. ill. et planches). Tours, Mame. Gr. in-4°.
- GUIBERT (L.). — Anciens dessins des monuments de Limoges. Limoges, V<sup>e</sup> Ducourtioux. In-8°, 87 p. et pl.
- HERBET (F.). — Extraits d'actes concernant les artistes de Fontainebleau. Fontainebleau, imp. Bourges. In-8°, 163 p. av. 1 portrait et 12 fac-similés.
- HYMANS (H.). — Deux nouveaux autographes de Rubens. Bruxelles. In-8°, 11 p.  
Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (août 1900).
- JEHAN (A.). — La Ville de Versailles, son histoire, ses monuments, ses rues. Versailles, Bernard. In-16, 160 p. av. dessins, plans et 1 carte en coul.
- KRONTHAL (P.). — Lexikon der technischen Künste. 8.-10. (Schluss-) Lief. Berlin, Grote. In-8°, p. 689-1021.
- LAROCHE (E.). — A travers le vieux Bordeaux (nouvelle série). Préf. d'Aurélien SCHOLL. Bordeaux, Gounouilhou. In-8°, xii-322 p.
- LEBEY (A.). — Essai sur Laurent de Médicis dit le Magnifique. Paris, Perrin. In-16, ii-323 p.
- LEFÈVRE-PONTALIS (E.). — Histoire de la cathédrale de Noyon. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupéley-Gouverneur. In-8°, 104 p.  
Extrait de la *Bibliothèque de l'École des chartes* (t. 61).
- LICHTWARK (A.). — Die Seele und das Kunstwerk. Bœcklinstudien. Berlin, B. und P. Cassirer. In-8°, vii-60 p.
- Littérature et Beaux-Arts en Finlande. Helsingfors. Impr. Société anonyme F. Tilgmann. In-4°, 110 p. av. 51 gr.  
Ext. de l'ouvrage: *La Finlande au XIX<sup>e</sup> siècle*.
- MILLET (G.). — Le Monastère de Daphni. Histoire, architecture, mosaïques. Paris, Leroux. In-4°, xv-204 p. av. 19 pl. et 75 gr.
- Le Mont Saint-Michel et ses merveilles (l'abbaye, le musée, la ville et les rem-

parts), d'après les notes du marquis de Tombelaine. Paris, Mendel. In-18, 145 p. av. ill.

Les Musées des départements et les objets d'art et d'archéologie relatifs à Paris. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 10 p.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*.

Paris au Salon de 1900. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur. In-8°, 7 p.

Extrait du *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*.

PETROCHI (L.). — Massa Maritima. Firenze, Venturi. In-8°, xxiv-406 p. av. 37 grav.

PHILIPPI (A.). — Die Kunst der Nachblüte in Italien und Spanien. Leipzig, Seemann. In-8°, 258 p. av. 152 grav.

REDLICH (P.). — Cardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle (1520-1541). Eine Kirchen- und Kunstgeschichtliche Studie. Mainz, Kirchheim. In-8°, xii-361-264 p.

Répertoire archéologique de l'arrondissement de Reims. 10° fasc.: canton de Beine, par Ch. GIVELET, H. JADART et L. DEMAISON. Reims, Michaud. In-8°, 397 p. av. grav.

RIAT (G.). — Paris. Eine Geschichte seiner Kunstdenkmäler vom Altertum bis auf unsere Tage. Leipzig et Berlin, Seemann. In-8°, 204 p. av. plus de 180 fig.

RIAT (G.). — Les Villes d'art célèbres : Paris. Paris, Laurens. In-8°, 207 p. av. 144 grav.

ROHAULT DE FLEURY (C.), continué par son fils. — Les Saints de la Messe : 8° vol. : Saint Jean l'Evangeliste ; Saint Jacques le Majeur. Paris, Lib. Imp. réunies. In-4° à 2 col., 91 p. av. grav.

RUETTENAUER (B.). — Symbolische Kunst : Félicien Rops ; Die Romantik und der Praeraphaelismus ; John Ruskin ; Dante Gabriele Rossetti. Strassburg, Heitz. In-8°, 182 p.

RUSKIN (J.). — La Couronne d'olivier sauvage. Les Sept lampes de l'architecture. Trad. par G. ELWALL. Paris, Soc. d'édit. artistique. In-8°, 280 p. av. 14 planches.

SCHOPFER (J.). — Documents relatifs à l'art du moyen âge contenus dans les manuscrits de N.-C. Fabri de Peiresc à la bibliothèque de la ville de Carpentras. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 68 p. et pl. Extrait du *Bulletin archéologique* (1899).

Soixante ans dans les ateliers des artistes. Dubosc, modèle. Paris, Lévy. In-18, viii-244 p. av. 1 portrait.

VILLEBRESME (V<sup>te</sup> de). — Ce qui reste du vieux Paris. Monuments, hôtels particuliers, maisons historiques, classés par rues. Paris, Flammarion. In-16, xi-344 p.

VILLERS (L. de). — Le Prieuré de Notre-Dame de Montreuil (Ile-et-Vilaine). Rennes, imp. Prost. In-8°, 20 p.

Extr. des *Mémoires de la Société archéologique*.

### III. — ARCHITECTURE

BARON (J.). — Description de l'église cathédrale Notre-Dame d'Amiens. Amiens, imp. Yvert et Tellier. In-8°, ix-253 p. et 1 plan.

Belgique pittoresque et monumentale. Bruxelles, Bulens. In-8° obl. 257 p. av. gr.

BEZOLD (G. von). — Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark. Handbuch der Architektur. II. Theil, 7. Band. Stuttgart, Bergsträsser. In-8°, vii-269 p. av. 7 pl. et 340 grav.

BOUZIGÉ (T.). — L'Eglise et le château de Tresques. Nîmes, impr. Ducros. In-8°, 298 p. et 1 grav.

CLÉRAMBAULT (E. de). — Les enceintes fortifiées du Mesnil-Eudin et de Sorcy ; le donjon de Gisors. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. In-8°, 16 p. av. grav.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Oise* (t. XVII).

CLOQUET (L.). — Traité d'architecture. T. IV. Paris, Béranger. In-8°, 672 p., 535 fig.

DANGIBEAUD (C.). — La Cathédrale Saint-Pierre de Saintes, album de 83 photographies par E. PROUST. La Rochelle, imp. Texier et fils, Saintes. Gr. in-4°, 19 p. Extrait de *Saintes à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, par les mêmes.

DEARMER (P.). — Highways and Byways in Normandy. London, Macmillan. In-16, xiv-363 p. av. ill. et 1 carte.

DU FAUR DE PIBRAC (R.). — Notice sur le château de Pibrac (1540-1900). Toulouse, Privat. In-8°, 92 p. av. grav. et plans.

DURAND (A.). — Les Monuments de Saint-Laurent-des-Arbres. Caen, Delesque. In-8°, 12 p. et grav.

Extrait du *Compte rendu du soixante-quatrième Congrès archéologique de France, tenu en 1897 à Nîmes*.

GOSSET (A.). — Basilique de Saint-Remi à Reims. Histoire et monographie complète, précédées de la vie de saint Remi, par Flodoard. Paris, Béranger. Petit in-fol. 90 p. avec 40 pl. et 30 grav.

HAMEL (C.). — Histoire de l'église Saint-Sulpice. Paris, Lecoffre. In-8°, iii-513 p. av. grav.

LAMBERT (Th.). — Nouveaux éléments d'architecture. 3<sup>e</sup> série : Villas et petites constructions. Paris, Schmid. Album in-fol., 72 pl.

LAMBIN (E.). — La Flore de la cathédrale de Meaux. Meaux, Le Blondel. In-8°, 14 p. av. 3 grav.

Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*.

LA NICOLLIÈRE-TEJEIRO (S. de). — La Chapelle de la Madeleine (1518), église cathédrale de Nantes. Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 16 p.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*.

LA NICOLLIÈRE-TEJEIRO (S. de). — Essai historique sur la maison de Derval ou

- des Dervallières (hôtel de ville de Nantes). Vannes, imp. Lafolye. In-8°, 31 p.
- Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure*.
- L'Architecture au Salon de 1900. Paris, Guérinet. 2 albums in-folio, 166 pl.
- LEDRU (A.) et FLEURY (F.). — La Cathédrale de Saint-Julien du Mans; ses évêques, son architecture, son mobilier. Mamers, Fleury et Dangin. In-folio, xii-512 p. av. 6 compositions et 200 photog.
- Les Grands Prix de Rome d'architecture; Ecole Nationale des Beaux-Arts; Cinquantenaire, de 1850 à 1900. Paris, Guérinet. 4 albums in-folio, conten. 470 pl.
- Les Médailles du concours d'architecture. Paris, Guérinet, 226 pl. in-folio.
- LINDENER (A.). — Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Strassburg, Heitz. In-8°, 116 p. av. 10 pl. et 25 ill.
- MERLET (R.). — L'ancienne Chapelle de Notre-Dame-sous-Terre et le Puits des Saints-Forts dans les cryptes de la cathédrale de Chartres. Chartres, imp. Garnier. Petit in-8°, iv-32 p.
- PASQUIER (F.) et ROGER (R.). — Château de Foix, notice historique et archéologique. Foix, Gadrat. In-8°, 161 p. av. grav. et plans.
- POIRIER-BEALU. — La Basilique de Notre-Dame de Mayenne. Mayenne, Poirier-Bealu. In-16, iv-34 p. et 1 grav.
- Restauration de Notre-Dame de Bonneval. Bonneval (Aveyron), imp. Notre-Dame. In-8°, xxiii-143 p. av. grav.
- ROBERT (A.). — Le Château de Pierrefonds. Préf. par M. Henry LEMONNIER. Paris, May. In-8°, 76 p. av. grav.
- Stolna crkva u Djakovu. La Cathédrale de Djakovo. Publiée par l'Académie sud-slave des sciences et des beaux-arts à Zagreb. In-folio, 81 p. à 2 col. av. grav. et 11 planches.
- TARSOT (L.) et CHARLOT (M.). — The Palace of Fontainebleau. Paris, Laurens. In-16, 96 p. av. 14 grav.
- THIOLLIER (N.). — L'Architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy. Paris, Picard. In-folio, 199 p., av. 117 pl.
- VARAVILLÉ (J. de). — Histoire du château de Vincennes, des origines à nos jours. Paris, Librairie d'éducation nationale. Gr. in-8°, 320 p. avec 75 grav.
- VAUVILLÉ (O.). — Note sur des enceintes à Ambleny (Aisne) et à Frocourt, commune de Saint-Romain (Somme). Nogent-le-Rotrou, imp. Daupley-Gouverneur. Petit in-8°, 36 p.
- IV. — PEINTURE — MUSÉES  
EXPOSITIONS
- BASSERMANN-JORDAN (E.). — Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München, F. Bruckmann. In-4°, [viii]-180 p. av. 11 pl. et 100 ill.
- BÉNÉDITE (L.). — Les dessins de Puvis de Chavannes au musée du Luxembourg. Paris, Lib. de l'Art ancien et moderne. In-4°, 22 p. et 15 grav.
- Bibliothèque Nationale. Catalogue de la collection des manuscrits orientaux, arabes, persans et turcs formée par M. Ch. Schefer et acquise par l'Etat, par E. BLOCHET. Paris, Leroux. In-8°, v-231 p.
- Bibliothèque Nationale. Catalogue des manuscrits français. Nouvelles acquisitions. III. N°s 6.501-10.000. Paris, Leroux, In-8°, xii-382 p.
- Catalogue général des manuscrits français de la Bibliothèque Nationale, par H. OMONT. Avec la collaboration de C. Couderc, L. Auvray et Ch. de la Roncière (ancien Saint-Germain français). III : N°s 18677-20064 du fonds français. Paris, Leroux. In-8°, xi-563 p.
- BREDT (E.-W.). — Der Handschriften-schmuck Augsburgs im xv. Jahrhundert. Strassburg, Heitz. In-8°, 96 p. av. 14 pl.
- Bulletin de la Société du musée départemental d'ethnographie et d'art populaire du Bas-Limousin. 1<sup>re</sup> année, n° 1, avril 1900. Tulle, imp. Mazeyrie. In-8°, 48 p.
- BUSCHMANN (P.). — Exposition de l'œuvre de Antoine van Dyck organisée par la ville d'Anvers à l'occasion du 300<sup>e</sup> anniversaire de la naissance du maître. Paris, Société d'édition artistique. In-fol., 30 pl.
- Catalog der Gemälde-Galerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, von Dr. WEIZSÄCKER. Frankfurt, A. Osterrieth's Druckerei. In-8°, 420 p.
- Catalogue du musée départemental de Kérolet. Concarneau, Le Tendre. In-32, 115 p.
- Catalogue du musée de la ville de Carpentras avec notice historique, par J. L... Carpentras, Brun. In-16, 80 p.
- CHANDENIER (F.). — Le P. Laire, la Bibliothèque et le Musée de la ville de Sens. Sens, imp. Duchemin. In-8°, 93 p.
- Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Sens*.
- DÉCHELETTE (J.) et BRASSART (E.). — Les Peintures murales du Moyen âge et de la Renaissance en Forez. Paris, Picard. In-fol., 67 p. av. 20 pl. et fig.
- DELISLE (L.). — Les Heures du connétable Anne de Montmorency. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupley-Gouverneur. In-8°, 31 p.
- Extrait de l'*Annuaire-Bulletin de la Société de l'histoire de France*.
- Die Wandmalereien in der Waffenhalle des schweizerischen Landesmuseums in Zürich. Documentierter Spezialbericht der Museums-Direktion an die Eidgen. Landesmuseums-Kommission. Zürich, Füssli. In-8°, 55 p.
- FLECHSIG (E.). — Cranachstudien, I. Theil. Leipzig, Hiersemann. In-8°, xvi-314 p. av. 20 gr.
- GEISPIZ (H.). — Les Trois tableaux de Schopin, au palais des Consuls, à Rouen. Rouen, imp. Lecerf. In-8°, 24 p. et 2 pl.
- GONSE (L.). — Les Chefs-d'œuvre des musées de France: la Peinture. Paris, May. In-4°, 350 p. av. 30 pl. et 270 grav.



- Illuminated Manuscripts in the British museum (series II); reproduced in gold and colours by W. GRIGGS, with text by G. F. WARNER. London, Bernard Quaritch. In-fol. 15 pl.
- LA MAZELIÈRE (De). — La Peinture allemande au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, Plon, Nourrit et C<sup>ie</sup>. Gr. in-8°, 134 p. et 300 grav.
- LE ROUX (M.). — Catalogue sommaire du musée d'Annecy. Annecy, Abry. In-8°, 40 p. av. fig.  
Extrait de la *Revue savoisienne*.
- L'HERS (J. de). — Les Dix-sept portraits du donateur Alfred Bruyas au musée de Montpellier. Toulouse, imp. Douladoure-Privat. In-8°, 23 p.  
Extrait de la *Revue des Pyrénées*.
- Livres et albums illustrés du Japon, réunis et catalogués par T. DURET. Paris, Leroux. In-8°, 326 p.
- Les Maîtres de la peinture. Musée du Louvre. Paris, Manzi, Joyant et C<sup>ie</sup>. In-folio. Livr. 7 à 12 (et dernière) (de chacune 24 p. av. grav. et 12 pl.).  
Il paraît en même temps une édition anglaise sous ce titre : « The Great Masters in the Louvre Gallery ». (New-York, Appleton and Co.)
- Manuscrits récemment entrés dans les collections de la Bibliothèque Nationale (1891-1900), et exposés dans la galerie Mazarine. Nogent-le-Rotrou, imp. Dupleley-Gouverneur. In-8°, 4 p.  
Ext. de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*.
- Die Meisterwerke der königlichen Gemälde-Gallerie zu Dresden. 223 Kunst-drucke nach den Original-Gemälden. Einleitung von Dr. Herbert HIRTH. München, F. Hanfstaengl. In-8°, xvi-178 p. av. 223 grav.
- Ministère royal hongrois des Cultes et de l'Instruction publique. L'Enseignement en Hongrie : X. Les Musées. Budapest, imp. Hornyánszky. In-8°, 51 p.
- PONTIER (H.). — Musée d'Aix (Bouches-du-Rhône). 2<sup>e</sup> partie, comprenant les peintures, les dessins, les pastels, les miniatures, les estampes, les sculptures modernes, le musée Granet, suivie d'une notice sur les principales œuvres d'art existant dans cette ville en dehors des galeries du musée. Aix, imp. Makaire. In-16, 404 p. et 1 plan.
- Provisional Catalogue of the Oil Paintings and Water Colours in the Wallace collection, with short notices of the painters. By authority of the trustees. London, printed for Her Majesty's Stationery. In-16, 130 p. et 1 plan.
- Publication de la Société Oesterr. Leo-Gesellschaft, Vienne (Autriche). Opus Si Lucæ : eine Sammlung classischer Andachtsbilder. 60 Blätter. Geleitet von Dr. Carl DOMANIG. Stuttgart et Wien, Josef Roth. In-4°, 60 planches en carton.
- Reproductions in facsimile of drawings by the old masters in the collection of the Earl of Pembroke and Montgomery at Wilton House. With text explanatory and critical, by S. Arthur STRONG. Part I. London, Colnaghi. In-fol. 11 planches av. texte en regard.  
L'ouvrage comprendra 6 fascicules.
- ROSENTHAL (L.). — La Peinture romantique. Essai sur l'évolution de la peinture française. Paris, May. In-4°, vii-337 p.
- Schweizerisches Landesmuseum in Zürich. 7. und 8. Jahresbericht 1898 und 1899.... von Direktor H. ANGST. Zürich, Füssli. In-8°, 152 et 94 p. av. 5 pl. et 1 grav.
- SOULLIÉ (L.). — Les Grands peintres aux ventes publiques. I : Peintures, pastels, aquarelles, dessins de Constant Troyon. relevés dans les catalogues de ventes de 1833 à 1900. Notice biographique par Ph. BURTY. Paris. Soullié. In-4°, xi-218 p.
- SOULLIÉ (L.). — Les Grands Peintres aux ventes publiques. II : Peintures, aquarelles, pastels, dessins de Jean-François Millet, relevés dans les catalogues de ventes de 1849 à 1900. Précédé d'une notice biographique par P. MANTZ. Paris, Soullié. In-4°, xxi-250 p.
- SPIELMANN (H.). — The Wallace collection Hertford House. London, Cassel and Co. In-8°, 112 p. av. gr.
- SUIDA (W.). — Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. Strassburg, Heitz. In-8°, 124 p.
- Tafelbilder Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt. Herausgegeben von E. FLECHSIG. Leipzig, Seemann. 129 pl. in-fol. avec texte (iv-36 p. in-4°).
- TRAWINSKI et GALBRUN. — Guide populaire du musée du Louvre, notions sommaires d'histoire de l'art, d'après les principaux chefs-d'œuvre. Paris, Lib. Imp. réunies. In-16, 128 p. av. 4 planches et 6 plans.
- VOGELSANG (W.). — Höllandische Miniaturen. Strassburg, Heitz. In-8°, 112 p. av. 9 pl. et 24 ill.
- Exposition Internationale Universelle de 1900.*
- Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel de l'Exposition rétrospective de l'Art français, des origines à 1800. Paris, imp. Lemer cier; Lille, Danel. Petit in-8°, 391 p., 8 plans.
- Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel. Œuvres d'art. Exposition centennale de l'Art français (1800-1899). Paris, imp. Lemer cier; Lille, Danel. Petit in-8°, 227 p.
- Exposition Internationale Universelle de 1900. Catalogue général officiel. Tome second. Groupe II : Œuvres d'art, classes 7 à 10. Paris, imp. Lemer cier; Lille, L. Danel. In-16, xiii-582-10 p. et 8 plans.
- Exposition Universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'Exposition rétrospective de l'Art français, des origines à 1800. Paris, Baschet. In-8°, 312 p. (dont 262 de grav.).
- Exposition Universelle de 1900. Catalogue officiel illustré de l'Exposition centennale de l'Art français, de 1800 à 1889. Paris, Baschet. In-8°, 239 p. (dont 192 de grav.).

- Catalogue officiel illustré de l'Exposition décennale des Beaux-Arts, de 1889 à 1900. Paris, Baschet. In-8°, 336 p. (dont 240 de grav.).
- Exposition Universelle de 1900. Catalogue des œuvres exposées par les Manufactures Nationales de l'Etat (Gobelins, Sevres, Beauvais). Paris, Libr. cent. des Beaux-Arts. In-8°, 68 p.
- Exposition Universelle Internationale de 1900. Vitrines de l'Imprimerie Nationale. Paris, Imp. Nationale. In-8°, 31 p.
- La Monnaie de Paris à l'Exposition Universelle de 1900. Paris, Imp. Nationale. In-18, 91 p.
- Catalogue général officiel. Groupe XVIII : Exposition rétrospective internationale des armées de terre et de mer, par Germain BAPST. Paris, imp. Lemerancier; Lille, Danel. In-16, 122 p.
- Catalogue de l'Exposition spéciale de la Ville de Paris et du département de la Seine à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Paris, Chaix. In-8°, 180 p.
- SEIDEL (P.). — Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Pariser Weltausstellung 1900. Berlin et Leipzig, Giesecke und Devrient. In-16, XII-95 p. av. 45 ill.
- Edition française sous le titre : « Les Collections d'art de Frédéric le Grand à l'Exposition Universelle de 1900. Catalogue descriptif par Paul SEIDEL. Traduction française par Paul VITRY et Jean-J. MARQUET DE VASSELLOT. » Berlin et Leipzig, Giesecke et Devrient. In-16, XII-95 p. av. 45 ill.
- Katalog der deutschen Buchgewerbe-Ausstellung. Paris, 1900. Herausgegeben vom deutschen Buchgewerbe-Verein zu Leipzig. [Leipzig, imp. Breitkopf und Haertel.] In-16, 151 p.
- Catalogue des sections autrichiennes, publié par le Commissariat général impérial-royal d'Autriche. Volume II. Groupe II : Œuvres d'art. Vienne, Imp. impériale-royale de l'Etat. In-8°, 67 p.
- Catalogue illustré. Hongrie. Exposition des Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1900 à Paris. Budapest, imp. V. Hornyánszky. In-8°, 50 p. de texte et 85 grav. hors texte.
- Catalogue de l'Exposition historique installée dans le Pavillon de la Hongrie. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. In-8°, 196 p.
- Guide pour la Collection historique installée dans le Pavillon de la Hongrie. Exposition Universelle de Paris 1900. Budapest, imp. V. Hornyánszky. In-8°, 36 p.
- Section belge des Beaux-Arts. Bruxelles, Alexandre. In-8°, 27 p. de texte et 154 gr. hors texte.
- RAEPSAET (P.). — Audenarde à l'Exposition Universelle Internationale de 1900 à Paris. Bruxelles, imp. Bulens. In-8°, 41 p. av. grav.
- Catalogue des œuvres d'art figurant dans le pavillon de la Belgique (hôtel de ville d'Audenarde) à l'Exposition Universelle de Paris et appartenant à M. L. de Somzée. Bruxelles, imp. V. Verteneuil et L. Desmet. In-8°, 40 p.
- Catalogue spécial des objets exposés dans la section chinoise à l'Exposition Universelle de Paris (1900). Paris, Noblet et fils. In-8°, 151 p.
- Catalogue des objets d'art exposés au pavillon royal d'Espagne à l'Exposition Universelle de Paris de 1900. S. l. n. d. [Imp. de l'Art]. In-8°, 36 p.
- Catalogue officiel illustré. Exposition des Beaux-Arts, Etats-Unis d'Amérique, Exposition Universelle de 1900. Boston, Noyes, Plat et C<sup>ie</sup>. In-8°, LVII-110 p. de texte avec 48 grav. hors texte.
- Le Pavillon finlandais à l'Exposition Universelle de 1900. Paris, imp. G. de Malherbe. In-8°, 52 p. av. 16 grav.
- Paris Exhibition 1900. Catalogue of the British fine art Section. Issued by authority of the Royal Commission. In-16, 93 p.
- L'Art français, des origines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par E. MOLINIER, Roger MARX et F. MARCOU. Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts. 2 vol. gr. in-4°, 100 pl. avec 50 p. de texte orné de grav.
- Les Arts et Industries du culte à l'Exposition Universelle de 1900. Paris, imp. Levé. Petit in-16, 20 p. av. plans.
- BAILLY (E.). — Le Pittoresque musical à l'Exposition. Paris, *L'Humanité nouvelle*. In-8°, 32 p. av. fig. et musique.
- BAUMGART (E.). — La Manufacture nationale de Sevres à l'Exposition Universelle de 1900. 1<sup>re</sup> livraison (10 planches). Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts. In-4°.
- Il paraîtra 5 livraisons de 10 planches chacune.
- BEAUMONT (C. de). — La Touraine au Petit Palais (Exposition internationale de Paris 1900). Tours, imp. Dubois. Petit in-8°, 32 p.
- Les Beaux-Arts et les Arts décoratifs à l'Exposition de 1900 [recueil des articles publiés par la *Gazette des Beaux-Arts* sur l'Exposition]. Paris, *Gazette des Beaux-Arts* et *Le Siècle*. In-8°, 480 p. av. grav. et 30 pl.
- CHAMPAVIER (M.). — Le Dauphiné et les artistes dauphinois à l'Exposition Universelle. Beaux-Arts et Art appliqué. Grenoble, Falque et Perrin. Petit in-8°, 47 p. av. grav.
- Compte rendu des travaux du congrès international des arts du dessin, tenu à Paris du 9 au 11 juillet 1900, à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts. Paris, Agence générale du Syndicat de la propriété artistique. In-4°, 92 p.
- Exposition Universelle de 1900. Architecture et sculpture. 4 séries, 489 pl. Paris, Guérinet. In-folio.
- Exposition Universelle de 1900 : Motifs d'architecture et de décoration architecturale, 100 planches avec tables, par L. NOÉ. Paris, Aulanier. In-4°.
- La Décoration et l'Ameublement à l'Exposition de 1900. 4 séries, 230 pl. Paris, Guérinet. In-folio.

L'Exposition de Paris de 1900. 3<sup>e</sup> vol.. Paris, Montgredien. In-4<sup>e</sup>, 324 p. av. grav. Figaro-Exposition. Paris, Manzi, Joyant et C<sup>ie</sup>. In-4<sup>e</sup>, 240 p. av. nombr. grav. et pl.

GAUTIER (Judith). — Les Musiques bizarres à l'Exposition de 1900 : Les Chants de Madagascar (28 p. av. musique); — La Musique égyptienne (31 p. av. musique); — La Musique indo-chinoise (23 p. av. musique); — La Musique japonaise; les Danses de Sada-Yacco 30 p. av. musique); — Danses javanaises; Danses du diable (24 p. av. musique). Paris, Ollendorff. In-8<sup>e</sup>.

GEFFROY (G.). — Exposition Universelle de 1900. Les Industries artistiques françaises et étrangères. 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> liv. (de 10 pl.). Paris, Libr. centr. des Beaux-Arts. In-4<sup>e</sup>. Il paraîtra 10 livr. de 10 planches chacune.

LAYUS (L.). — La Librairie, l'Édition musicale, la Presse, la Reliure, l'Affiche, à l'Exposition Universelle de 1900; Paris, Cercle de la Librairie. In-8<sup>e</sup>, non paginé, av. grav.

MELLERIO (A.). — L'Exposition de 1900 et l'impressionnisme. Paris, Floury. In-16, 46 p.

ORVILLE (E.). — Notice sur les armes et armures anciennes figurant à l'exposition rétrospective militaire. Paris, Berger-Levrault. In-12, 26 p.

Paris 1900, Exposition Universelle: Champs-Élysées, Invalides, Champ-de-Mars, Palais étrangers, Trocadéro. Paris, Le Deley. Gr. in-4<sup>e</sup>, 50 pl.

QUANTIN (A.). — L'Exposition du siècle. Paris, *Le Monde moderne*. In-4<sup>e</sup>, xxi-369 p. av. environ 500 grav.

QUINEL (C.). — Une Promenade à l'Exposition. Paris, Gaillot, Guinot et C<sup>ie</sup>. Petit in-18, 35 p. av. 30 grav.

RAGUENET (A.). — Les Principaux Palais de l'Exposition Universelle de Paris 1900. Livr. 6-12 (de 8 planches chacune). Paris, Schmid. In-4<sup>e</sup>.

ROBIDA (A.). — Le Vieux Paris à l'Exposition Universelle de 1900. Études et dessins originaux. Paris, Montgredien. 48 pl. in-folio av. 12 p. de texte.

SCHWEIZER (A.). — Les États-Unis à l'Exposition Universelle de 1900. Paris, imp. Dubreuil. In-16, viii-88 p.

WAILLY (G. de). — A travers l'Exposition de 1900. T. XIV, XV et XVI (de chacun 96 p. av. grav.). Paris, Fayard. In-8<sup>e</sup>.

Die Weltausstellung Paris 1900. Herausg. von A.-J. MEIER-GRAEFE. Paris et Leipzig. Krüger. In-8<sup>e</sup>, 212 p. av. nomb. gr. et pl.

## V. — SCULPTURE

BRUNE (P.). — Statues de l'École dijonnaise. Lons-le-Saulnier, imp. Déclume. In-8<sup>e</sup>, 7 p. av. grav.

CAMUSOT (P.). — Deux statuettes de la Vierge portant l'Enfant Jésus conservées à l'hôpital de Nuits-Saint-Georges. Dijon, imp. Pillu-Roland.

Extrait du *Bulletin d'histoire, de littérature et d'art religieux du diocèse de Dijon*.

Catalogue des moulages en vente au palais du Louvre (Moyen Age, Renaissance et temps modernes, par Paul VITRY). Paris, Imp. Nationale. Petit in-8<sup>e</sup>, 71 p.

HAENDCKE (B.). — Studien zur Geschichte der spanischen Plastik : Juan Martinez Montanes ; Alonso Cano ; Pedro de Mena ; Francisco Zarcillo. Strassburg, Heitz. In-4<sup>e</sup>, 55 p. av. 11 planches.

Königliche Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen : Die Elfenbeinbildwerke. Bearbeitet von W. VÖGE. Berlin, Spemann. In-12, 100 p.

MANTUANI (J.). — Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am « Evangelium longum » (Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Strassburg, Heitz. In-8<sup>e</sup>, 50 p. av. 2 planches.

MARQUET DE VASSELLOT (J.-J.). — Un Coffret-reliquaire du trésor de Quedlinburg. Paris, Leroux, In-4<sup>e</sup>, 20 p. av. 6 grav. et 2 pl.

Extrait des *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, fondation E. Piot (2<sup>e</sup> fasc. du t. VI).

MARSAUX. — La Statue de Tonnerre. La Vierge et le Buisson ardent. Beauvais, imp. Avonde et Bachelier. In-8<sup>e</sup>, 11.

KOECHLIN (R.) et MARQUET DE VASSELLOT (J.-J.). — La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au xvi<sup>e</sup> siècle. Étude sur la transition de l'art gothique à l'italianisme. Paris, A. Colin. In-8<sup>e</sup>, 421 p. av. 116 grav. hors texte.

ROSENTHAL (L.). — De sculptura quatenus animi sensus describere possit (thèse). Dijon, Rey. In-8<sup>e</sup>, 89 p.

VITRY (P.). — La Statue funéraire de Jeanne de Vivonne, dame de Dampierre, et celle de sa fille, la duchesse de Retz. Nogent-le-Rotrou, imp. Daubeley-Gouverneur. In-8<sup>e</sup>, 20 p. av. grav.

Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*.

## VI. — GRAVURE

COURBOIN (F.). — Catalogue sommaire des gravures et lithographies composant la réserve du département des estampes de la Bibliothèque Nationale. T. I<sup>er</sup>. Paris, Rapilly. In-8<sup>e</sup>, xii-437 p.

PROFIT (G.). — La Gravure sur cuivre. Paris, Plon. In-8<sup>e</sup>, 69 p.

WEBER (P.). — Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche « Ritter, Tod und Teufel », « Melancholie » und « Hieronymus im Gehäus ». Strassburg, Heitz. In-8<sup>e</sup>, 110 p. avec 4 pl. et 7 gr. dans le texte.

## VII. — NUMISMATIQUE

AMARDEL (G.). — La Première monnaie de Milon, comte de Narbonne. (In-8<sup>e</sup>, 12 p.); — Le Denier mérovingien de Narbonne. (In-8<sup>e</sup>, 12 p.); — Le Comte de Narbonne Gilbert. (In-8<sup>e</sup>, 10 p.); — Les Liards de France. (In-8<sup>e</sup>, 16 p.). Narbonne, imp. Caillard.

Extraits du *Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne*.



BRUNE (P.). — Les Reliques et le Reliquaire de saint Just, à Château-Chalon. Lons-le-Saunier, imp. Déclume. In-8°, 7 p. et gr. Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Jura*.

Catalogue général de médailles françaises. Louis XIV (1643-1715). 1<sup>re</sup> partie : 1643-1678. Paris, Cabinet de numismatique. In-8°, 32 p.

ÉRARD DE FAYOLLE (A.). — Histoire numismatique de la Chambre de commerce de Bordeaux (1705-1898). Préf. de M. F. MAZEROLLE. Bordeaux, imp. Gounouilhou. In-4°, 252 p. et 5 pl.

Médailles concernant la musique et le théâtre, la médecine, la chimie et les épidémies, la peinture, les ballons, etc.; Médailles militaires et Décorations; Monnaies et Médailles d'Europe et d'Amérique. Paris, Baer. Petit in-8°, 21 p.

MOREL (L.). — Denier rémois attribué à Hugues de Vermandois, trente-sixième archevêque de Reims. Reims, imp. Monce. Petit in-8°, 4 p. av. fig.

MORIN-PONS (H.). — Numismatique de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Lyon, imp. Rey. Gr. in-4°, vi-136 p. et 23 pl.

STUCKELBERG (E.-A.). — Le Collectionneur de monnaies. Edition française par A. MERICIER. Paris, Fischbacher. In-8°, viii-246 p. av. 157 fig.

#### VIII. — ART APPLIQUÉ — CURIOSITÉ PHOTOGRAPHIE

A la mémoire de Jean Gutenberg. Hommage de l'Imprimerie Nationale et de la Bibliothèque Nationale. Paris, Imp. Nationale. In-4°, 77 p. av. portraits et 17 pl.

L'Art décoratif au Salon de 1900. Paris, Guérinet, 79 pl. in-folio.

BUCQUET (M.), DEMACHY (R.), COSTÉ (F.), MATHIEU (É.), DE LA SIZERANNE (R.), VIDAL (L.), WALLON (E.). — Esthétique de la photographie. Paris, Photo-Club. In-4°, 108 p. av. 14 pl. et 130 ill.

CHRISTIAN (A.). — Origines de l'imprimerie en France. Paris, Imp. Nationale. In-4°, lxiv-128 p. suivies de planches.

COFFIGNAL (L.). — Verres et émaux. Paris, Baillière. In-18, vii-332 p. av. 129 fig.

DILLAYE (F.). — Le Paysage artistique en photographie. Paris, Montgredien. In-8°, ii-360 p. av. 130 grav.

École royale hongroise des Arts décoratifs. Budapest, imp. de la Société « Patria ». In-8°, 85 p. av. 12 grav.

LEFEBVRE (L.). — Deux plaques de cheminées armoriées de l'ancien hôtel du Gouvernement, à Lille. Lille, imp. Lefebvre-Ducrocq. In-8°, 12 p.

LESSING (J.). — Wandteppiche und Decken des Mittelalters in Deutschland. 1. Lief. Berlin, Wasmuth. In-folio, av. planches. L'ouvrage complet comprendra 5 livraisons.

MARQUET DE VASSELLOT (J.-J.). — La Croix-reliquaire du trésor de Reichenau. Paris, Leroux. In-8°, 8 p. et 1 pl.

Extrait de la *Revue archéologique*.

RIAT (G.). — L'Art des jardins. Paris, May. In-8°, 386 p. av. 180 grav.

SAINT-ANDRÉ DE LIGNEREUX. — Le Cuir d'art français. Etampes, Humbert Droz. In-16, 141 p.

SOIL (E.-J.). — La Tapisserie de Judith et Holopherne à la cathédrale de Sens. Caen, Delesques. In-8°, 20 p. et 1 grav. Extrait du *Bulletin monumental*.

VOPEL (H.). — Die altchristlichen Goldgläser. Freiburg in Brissgau, Leipzig et Tübingen, J.-C. B. Mohr. In-8°, x-116 p. av. 9 grav.

WILLIAMSON (E.). — La Curiosité en 1899. Paris, Béranger. In-8°, 327 p.

#### IX. — MUSIQUE — THÉÂTRE

AUBRY (P.). — Mélanges de musicologie critique. I : La musicologie médiévale (histoire et méthodes). Paris, Welter. In-4°, vi-135 p.

BRENET (M.). — Les Concerts en France sous l'ancien régime. Paris, Fischbacher. In-16, 407 p.

DUCRET (A.). — Musique grégorienne et musique palestrinienne. Niort, imp. Clouzot. In-18, 23 p.

FAYRE (L.). — La Musique des couleurs et les Musiques de l'avenir. Paris, Reinwald. In-16, xiv-113 p.

GRANDMOUGIN (C.). — Études sur l'esthétique musicale. Préf. de M. J.-B. WECKERLIN. Paris, Charles. In-16, 271 p.

HEINECKE (H.). — Musique et musiciens. Paris, Hachette. In-8°, 215 p. av. 35 grav.

JADASSOHN (S.). — Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art. Traduit de l'allemand par W. MONTILLET. Paris, Fischbacher. In-8°, vi-150 p.

La Musique en Finlande. Paris, imp. Morris. In-16, 23 p. av. portraits.

NESSIRY (A. de). — Robert Schumann. Paris, Fischbacher. In-12, xvii-188 p.

RUELLÉ (C.-E.). — Études sur l'ancienne musique grecque (Plutarque, De musica, ch. xi). Paris, Leroux. In-8°, 7 p.

Extrait de la *Revue archéologique*.

SCHOENEWERK (L.). — Le Panthéon des musiciens depuis le iv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours. Nice, Decourcelle. In-8°, 88 p.

SOMBIES (A.). — Histoire de la musique : Belgique, des origines au xix<sup>e</sup> siècle. Paris, Flammarion. In-16, 88 p. avec 1 gr.

WECKERLIN (J.-B.). — Dernier Musiciana. Historiettes, lettres, etc., sur la musique, les musiciens et les instruments de musique; rythmique des anciens airs de danse. Paris, Garnier. In-18, v-341 p. av. ill. et airs notés.

#### X. — OUVRAGES DIDACTIQUES

BOURGOIN (J.). — Études architectoniques et graphiques. T. 2 : Leçons de graphique élémentaire. Paris, Schmid. In-8°, xii-224 p. av. fig.

GAIRAL (E.). — Les Œuvres d'art et le Droit. Lyon, imp. Legendre. In-8°, 62 p.

LORAIN (P.). — La Flore décorative. Recueil de plantes dessinées d'après nature avec exemples d'application ornementale. In-folio, 24 planches.

LYON-CAEN (Ch.) et DELALAIN (P.). — Lois françaises et étrangères sur la propriété littéraire et artistique, suivies des conventions internationales conclues par la France pour la protection des œuvres de littérature et d'art. Supplément 1890-1896. Paris, Cercle de la Librairie, et Pichon. In-8°, xx-160 p.

HÄCKEL (E.). — Kunstformen der Natur, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut. In-4°, 50 pl. avec texte explic.

ROGER-MILÈS (L.). — Architecture, Décoration et Ameublement des maisons de plaisance au XVIII<sup>e</sup> siècle. Régence, Louis XV. Paris, Rouveyre. In-4°, 58 p. et 200 pl.

Seeman's Wandbilder. Meisterwerke der bildenden Kunst, Baukunst, Bildnerei, Malerei in 100 Wandbildern. Mit Text von Geo WARNECKE. 10. (Schluss-) Lief. Leipzig, Seemann. 10 pl. In-folio.

TUGOT (R.). — Tentures d'art nouveau. Dourdan, Thézard. 25 pl. in-folio.

#### XI. — BIOGRAPHIE

BÉNÉDITE (L.). — Alphonse Legros. Paris, Ollendorff. In-4°, 28 p. av. grav.

BRICON (L.). — Psychologie d'art. Les Maîtres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Puvis de Chavannes, M. Roll, M. Henner, M. Fagouère et M. Carolus Duran, M. Frémiet, M. Besnard et M. Carrière, M. Helleu. Les Impressionnistes ; Les Autres. Paris, May. In-16, 336 p.

CAHEN (G.). — La Vie et les Œuvres de Eugène Boudin. Préface de Arsène Alexandre. Paris, Floury. In-4°, VII-199 p. av. 9 pl. et grav. dans le texte.

CLAUSSE (G.). — Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècle. T. I : Giuliano et Antonio (l'Ancien). Paris, Leroux. In-8°, LV-404 p. av. grav. et 1 pl.

DIMIER (L.). — Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France. Essai sur la vie et les ouvrages de cet artiste, suivi d'un catalogue raisonné de ses dessins et de ses compositions gravées. Paris, Leroux. In-8°, VIII-603 p. et plans.

ÉTIENNE (L.). — La Vie et les Œuvres de Paul Sédille. Paris, Dumoulin. In-8°, 22 p. av. gravure et portrait.

Extrait de l'*Architecture*.

FOURCAUD (L. de). — J.-B.-Siméon Chardin. Paris, Ollendorff. In-4°, 40 p. av. grav. et pl.

HAACK (F.). — Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke, nach der Habilitationsschrift um gearbeitete Ausgabe. Strassburg. Heitz. In-8°, XII-96 p. av. 16 pl.

HERLUISSON (H.) et LEROY (P.). — Notice sur Sergent-Marceau, peintre et graveur. Orléans, Herluison.

MAZEROLLE (F.). — L.-E. Mouchon. Biographie et catalogue de son œuvre. Chalon-sur-Saône, Bertrand. Gr. in-8°, 23 p. av. grav. et portrait.

Extrait de la *Gazette numismatique française*.

MEISSNER (F.-H.). — Fritz von Uhde. Berlin, Schuster und Loeffler. In-8°, 100 p. av. grav.

MORICE (C.). — Rodin. Paris, Floury. Petit in-8°, 23 p. av. 1 grav.

PROST (J.-C.-A.). — Famille d'artistes. Les Thénards. Paris, Leroux. In-8°, 326 p.

RHYS (E.). — Frederic lord Leighton late President of the Royal Academy of Arts. An illustrated Record of his Life and Work. London, G. Bell and Sons. In-8°, XIII-144 p. av. 89 grav.

RIOTOR (L.). — Augusto Rodin, estatuario. Paris, Schlæber. In-12, 48 p. av. grav.

ROGERON (G.). — Le sculpteur Charon. Angers, Schmit et Siraudeau. In-8°, 8 p. Extrait du *Maine-et-Loire*.

ROSENBERG (A.). — Adriaen et Isack van Ostade. Bielefeld et Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 109 p. av. 107 grav.

ROSENHAGEN (H.). — Max Liebermann. Bielefeld et Leipzig, Velhagen und Klasing. In-8°, 104 p. av. 115 grav.

RYNER (H.) et LANOE (G.). — Un Artiste ignoré. Le peintre Le Marcis. Paris, *L'Humanité nouvelle*. In-8°, 16 p. av. grav.

TÖNNIES (E.). — Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider (1468-1531). Strassburg, Heitz. In-8°, 292 p. av. 39 grav.

VACHON (M.). — Bouguereau. Paris, Lahure. In-4°, 172 p. av. 110 grav. et 20 pl.

WILLIAMSON (G.-C.). — Pietro Vannucci called Perugino. London, G. Bell and Sons. In-8°, xv-168 p. av. 39 pl.

#### XII. — PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

Le Décor, revue mensuelle des curiosités décoratives dans l'art et l'industrie. 1<sup>re</sup> année, n° 1, 1<sup>er</sup> janvier 1900. Paris, Mersch. In-4°, 4 p. avec gr.

La Vie artistique, revue des Beaux-Arts, paraissant le 15 de chaque mois. 1<sup>re</sup> année, n° 1. 15 septembre 1900. Paris, 45, rue Rochecouart. In-4° à 2 col., 16 p. avec gr. et couverture.

# TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1900

---

QUARANTE-DEUXIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE — TOME VINGT-QUATRIÈME

---

## TEXTE

### 1<sup>er</sup> JUILLET — 517<sup>e</sup> LIVRAISON

	Pages
Gustave Geffroy . . . . .	PROMENADE A L'EXPOSITION. . . . . 5
M <sup>me</sup> Julia Cartwright . .	BURNE-JONES (1 <sup>er</sup> article). . . . . 25
Lucien Magne . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'ARCHITECTURE (3 <sup>e</sup> et dernier article). . . . . 39
Jules Rais . . . . .	LE SALON DE 1900 (3 <sup>e</sup> et dernier article). . . . . 52
M. Prou . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LES MONNAIES ET LES SCEAUX . . . . . 63
B. Berenson . . . . .	CORRESPONDANCE D'ITALIE : UNE EXPOSITION DE MAI- TRES ANCIENS A FLORENCE . . . . . 79
Maurice Maindron . . .	BIBLIOGRAPHIE : Catalogo historico-descriptivo de la Real Armeria de Madrid (C <sup>te</sup> de Valencia). . . 84

### 1<sup>er</sup> AOUT — 518<sup>e</sup> LIVRAISON

J.-J. Guiffrey . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LES TAPISSERIES A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE ET A L'EXPOSITION CONTEMPORAINE (1 <sup>er</sup> article). . . . . 89
Auguste Molinier . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LES MANUSCRITS. . . . . 104
Frantz Marcou . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LES BRONZES . . . . . 122
Marcel Proust . . . . .	JOHN RUSKIN (2 <sup>e</sup> et dernier article). . . . . 135
André Michel . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION CENTENNALE : LA PEINTURE FRAN- ÇAISE (2 <sup>e</sup> article). . . . . 147
Émile Molinier . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : L'ORFÈVREURIE . . . . . 160
W. H. James Weale . . .	PORTRAIT D'UN CHEVALIER DE LA TOISON D'OR PEINT PAR JAN VAN EYCK . . . . . 173

### 1<sup>er</sup> SEPTEMBRE — 519<sup>e</sup> LIVRAISON

Léonce Bénédict . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — EXPOSITION DÉCENNALE : LA PEINTURE ÉTRANGÈRE (1 <sup>er</sup> article). . . . . 177
-------------------------	--



André Michel . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION CENTENNALE : LA PEINTURE FRAN- ÇAISE (3 <sup>e</sup> article) . . . . .	195
Baron Roger Portalis . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LA VILLE DE PARIS (1 <sup>er</sup> article) . . . . .	207
J.-J. Guiffrey . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LES TAPISSERIES A L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE ET A L'EXPOSITION CONTEMPORAINE (2 <sup>e</sup> et dernier article) . . . . .	222
M <sup>me</sup> Julia Cartwright . .	BURNE-JONES (2 <sup>e</sup> et dernier article) . . . . .	237
Clément-Janin . . . . .	LE LIVRE, A PROPOS D'UNE ÉDITION D'ART DE LA « PRIÈRE SUR L'ACROPOLE », . . . . .	253

1<sup>er</sup> OCTOBRE — 520<sup>e</sup> LIVRAISON

E. de Radisics. . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LA HONGRIE. . . . .	265
André Michel . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION CENTENNALE : LA PEINTURE FRAN- ÇAISE (4 <sup>e</sup> article) . . . . .	284
P. Frantz Marcou. . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LE FER . . . . .	307
Émile Hovelague . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DU JAPON (1 <sup>er</sup> article) . . . . .	317
Baron Roger Portalis . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE LA VILLE DE PARIS (2 <sup>e</sup> et dernier article) . . . . .	335
Émile Molinier . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : L'ORFÈVREURIE (2 <sup>e</sup> et dernier article) . . . . .	349
C <sup>te</sup> Eugène d'Harcourt .	AUX FÊTES D'ORANGE ET DE BÉZIERS. . . . .	366
Émile Hovelague . . . .	BIBLIOGRAPHIE : LIVRES ET ALBUMS ILLUSTRÉS DU JAPON (réunis et catalogués par Théodore Duret) . . . . .	374

1<sup>er</sup> NOVEMBRE — 521<sup>e</sup> LIVRAISON

Georges Lafenestre . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA PEINTURE ANCIENNE (1 <sup>er</sup> article) . . . . .	377
Roger Marx . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA DÉCORATION ET LES INDUSTRIES D'ART (1 <sup>er</sup> article) . . . . .	397
Émile Molinier . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS : LES MAUX DES PEINTRES ; LA CÉRAMIQUE. . . . .	422
André Michel . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION CENTENNALE : LA PEINTURE FRAN- ÇAISE (5 <sup>e</sup> et dernier article) . . . . .	463
Léonce Bénédict . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION DÉCENNALE : LA PEINTURE ÉTRANGÈRE (2 <sup>e</sup> article) . . . . .	483

1<sup>er</sup> DÉCEMBRE — 522<sup>e</sup> LIVRAISON

Eugène Guillaume . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA SCULPTURE AU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE. . . . .	505
André Michel . . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — L'EXPOSITION DÉCENNALE : LA PEINTURE FRANÇAISE. . . . .	527

Georges Lafenestre. . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA PEINTURE ANCIENNE (2 <sup>e</sup> et dernier article) . .	537
Roger Marx. . . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA DÉCORATION ET LES INDUSTRIES D'ART (2 <sup>e</sup> ar- ticle) . . . . .	563
Léonce Bénédict. . . .	LES ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900. — LA PEINTURE ÉTRANGÈRE (3 <sup>e</sup> et dernier article). .	577
Raymond Bouyer. . . .	LE DON HAYEM AU MUSÉE DU LUXEMBOURG. . . . .	593
Auguste Manguillier. . .	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1900 . .	599

## GRAVURES

1<sup>er</sup> JUILLET. — 517<sup>e</sup> LIVRAISON

	Pages
L'Exposition Universelle de 1900 : Perspective du pont Alexandre III et de l'Esplanade des Invalides ; Perspective de la Seine, vue prise du pont Alexandre III ; Perspective de la Seine, vue prise du pont des Invalides ; Vue sur le Trocadéro prise de la tour Eiffel ; Parc et palais du Champ-de-Mars ; Les Pavillons des puissances étrangères, au quai d'Orsay. . . . .	7 à 19
Œuvres de Burne-Jones : Le Matin de la Résurrection, en tête de page ; Portrait de l'artiste, par M. Watts, en lettre ; Le Dernier jour de la Création (app. à M. Alexandre Henderson) ; L'Escalier d'or (app. à lord Battersea) ; Portrait de lady B. . . . .	25 à 35
<i>Laus Veneris</i> , par Burne-Jones (app. à sir William Agnew) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. (Publiée avec l'autorisation de la « Société photographique », Paris, Berlin.) . . . . .	34
<i>Pygmalion et Galatée</i> , par Burne-Jones (app. à M. John Middlemore) : héli- ogravure Chauvet, tirée hors texte. (Publiée avec l'autorisation de la « Société photographique », Paris, Berlin.) . . . . .	38
L'Exposition Universelle de 1900 : Une des deux grandes serres, par M. Gautier, en tête de page ; La Porte monumentale de l'Exposition, par M. Binet ; Pied d'un mât de la Porte monumentale ; Détail de l'arc de la Porte monumentale ; Le Pavillon de la Ville de Paris, par M. Gravigny ; Le Pavillon des Congrès (fragments), par M. Mewes ; Clef de l'arc de la Porte monumentale de l'Exposition, en cul-de-lampe. . . . .	39 à 51
Salon de 1900 : La Sainte Famille fuyant de Bethléem, par M. Amédée Buffet ; La Jeune malade, par M. H. d'Estienne ; Portrait de M <sup>lle</sup> A. H., par M <sup>lle</sup> Beauray-Saurel ; Beauté, par M. Henri Martin ; Expulsés, par M. Victor Marec. . . . .	53 à 61
Les Monnaies à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Statère d'or de Philippe II, roi de Macédoine (359-336 av. J.-C.) ; Statère d'or des Arvernes ; Statère d'or des Redones ; Monnaie d'or de l'empereur Pos- tume (257-267 après J.-C.) ; Revers du médaillon d'or de l'empereur Constantin frappé à Trèves ; Tiers de sol d'or frappé à Cahors (VII <sup>e</sup> siè- cle) ; Écu d'or de saint Louis (après 1254) ; Gros tournois de saint Louis (après 1254) ; Teston de Louis XII (1497-1515) ; Essai de teston de Fran- çois I <sup>er</sup> , attribué à Matteo del Nassaro ; Franc de Charles X, roi de la Ligue (1590) ; Pièce de dix louis d'or, de Louis XIII, par Jean Varin (1640) ; Louis au bandeau, de Louis XV (1740) . . . . .	65 à 75
Pietà, par Carlo Crivelli (coll. Panciatichi, Florence) ; Madone, par Alessio	

- Baldovinetti (ibid.); Jésus et saint Jean-Baptiste enfants, bas-relief par Desiderio da Settignano (coll. du marquis C. Nicolini (Florence). 80 à 82
- Armures de l'Armeria Real de Madrid : Bande gravée tirée d'une armure exécutée par Colman le vieux, en tête de page; Dague et épée figurées dans l'inventaire de Charles-Quint, en lettre; Armure du roi de Portugal Sébastien I<sup>er</sup>, par l'Allemand Peffenhauser (vers 1570); Motif tiré d'une rondache de Philippe II exécutée par Colman d'Augsbourg, en cul-de-lampe. . . . . 84 à 88

1<sup>er</sup> AOUT. — 518<sup>e</sup> LIVRAISON

- Les Tapisseries à l'Exposition Universelle : La Vie de la Vierge (église de Beaune); Le Couronnement de Bethsabée, x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle (trésor de la cathédrale de Sens); Le Christ portant sa croix, tapisserie flamande de la Couronne d'Espagne; La Nativité, tapisserie du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle appartenant à la Couronne d'Espagne; La Conquête de Tunis, par Charles-Quint, tapisserie flamande du milieu du x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle appartenant à la Couronne d'Espagne. . . . . 93 à 101
- Les Manuscrits à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Initiales tirées d'un livre de prières du xiii<sup>e</sup> siècle (bibliothèque de Cambrai), en lettre; Le Sagittaire, xi<sup>e</sup> siècle (bibliothèque de Boulogne-sur-Mer); Un abbé de Fontenelle, xi<sup>e</sup> siècle (bibliothèque du Havre); Initiales du xii<sup>e</sup> siècle (bibliothèque de Boulogne-sur-Mer); Cavalier de l'Apocalypse, xiii<sup>e</sup> siècle (bibliothèque de Cambrai); La Création, xiv<sup>e</sup> siècle (Bibliothèque de Grenoble); Scène familière, école de Bourgogne (bibliothèque de Valenciennes). . . . . 104 à 117
- Les Bronzes à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Chandelier, xii<sup>e</sup> siècle (app. à M. Chabrières-Arlès), en lettre; Coquemar, xii<sup>e</sup> siècle (app. à M. Martin Le Roy); Aquamanile, x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle (app. à M. Chabrières-Arlès); Saint Hubert, x<sup>v</sup><sup>e</sup> siècle (app. au baron Schickler); Vertumne, xvi<sup>e</sup> siècle (musée de Châlons-sur-Marne); Jean de Morvilliers évêque d'Orléans, par Germain Pilon (Évêché d'Orléans) . . . . 122 à 131
- La Charité, par Giotto (Madona dell' Arena, Padoue), en lettre; Figure tirée du portail des Libraires de la cathédrale de Rouen, d'après un dessin de Ruskin, en cul-de-lampe. . . . . 135 et 146
- L'Exposition centennale de la peinture française : Le peintre Granet, par Ingres (1807) (musée d'Aix); Éléazar préfère la mort au crime de violer la loi, par A.-J. Gros (musée de Saint-Lô). . . . . 147 et 157
- L'Orfèvrerie à l'Exposition rétrospective de l'Art français : L'A dit de Charlemagne, xi<sup>e</sup> siècle (trésor de Conques); Couverture de l'évangélaire de saint Gozlin, évêque de Toul, x<sup>e</sup> siècle (trésor de la cathédrale de Nancy); Calice dit de saint Remi, xii<sup>e</sup> siècle (trésor de la cathédrale de Reims); Patène du calice de saint Gozlin, évêque de Toul, x<sup>e</sup> siècle (trésor de la cathédrale de Nancy), en cul-de-lampe. . . . . 163 à 172
- Sainte Foy*, statue en or, x<sup>e</sup> siècle (trésor de Conques); héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . . 168
- Jean, seigneur de Roubaix*, par Jan van Eyck (musée de Berlin); héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . . 174

1<sup>er</sup> SEPTEMBRE — 519<sup>e</sup> LIVRAISON

- La Peinture étrangère à l'Exposition décennale : Boucherie anversoise, par M. J. Stobbaerts; La Confiance en Dieu, par M. Struys; Les Écureuses,



par M. Léon Frédéric (app. à M. Janlet); L'Aveugle, par M. Laermans (app. à M <sup>me</sup> Waedemon); Amitié, par M. Jef Leempoels . . . . .	183 à 191
L'Exposition centennale de la peinture française : Portrait de M. S..., par Court (coll. de M. Sallandrouze de Lamornaix); Portrait de femme, esquisse par Prud'hon (app. à M. le baron Vitta); Paméla Larivière, par Eugène Larivière (coll. de M. Albert Maignan); Le Vœu de Louis XIII, par Ingres (cathédrale de Montauban). . . . .	197 à 205
L'Exposition rétrospective de la Ville de Paris : La Voiture aux chèvres du Roi de Rome (app. à S. M. l'Empereur d'Autriche); Mirabeau, par Houdon; Charles Garnier, par Carpeaux; Portrait de femme, par Pierre Danloux (coll. de M. Drouet); M. Seriziat, par David (coll. de M. Sosthène Moreau); La Famille Gohain, par Boilly (coll. de M. Émile Perrin). . . . .	209 à 219
M <sup>me</sup> Seriziat, par David (coll. de M. Sosthène Moreau): héliogravure Chauvet, tirée hors texte . . . . .	214
Les Tapisseries à l'Exposition Universelle : Saint Jean-Baptiste s'inclinant devant le Christ, et saint Jean-Baptiste prêchant, tapisserie des Flandres, xvi <sup>e</sup> siècle (château de Pau), en tête de page; le Saint Sacrement adoré par des donateurs, Melchissédec, la Cène, la Manne, la Pâque (commencement du xvii <sup>e</sup> siècle) (église Saint-Vincent, Châlon-sur-Saône); Louis XIV visitant la manufacture des Gobelins, tapisserie des Gobelins (Garde-meuble); Vue de la Première chambre de la cour au Palais de Justice de Rennes avec les tapisseries des Gobelins . . . . .	222 à 231
Œuvres de Burne-Jones : L'Amour dans les ruines (1894) (app. à M. R.-H. Benson), en tête de page; Ruth, carton de vitrail; Le Conte de la prieure, dessin; Étude de tête, dessin . . . . .	237 à 251
En-tête de page, lettre et encadrements de pages tirés de la « Prière sur l'Acropole » (Éd. Pelletan), gravures de M. Froment d'après les dessins de M. Bellery-Desfontaines . . . . .	253 à 261
Frontispice de la « Prière sur l'Acropole » (Éd. Pelletan), par M. Bellery-Desfontaines : gravure sur bois de M. Froment, tirée hors texte . . . . .	256

1<sup>er</sup> OCTOBRE — 520<sup>e</sup> LIVRAISON

L'Exposition rétrospective de la Hongrie : Plat en majolique d'Urbino, portant les armes du roi Mathias Corvin, xve siècle (appart. à M. Charles Mannheim); Reliquaire à volets en vermeil avec émaux translucides sur relief, xiv <sup>e</sup> siècle; Mitre de métropolitain en velours avec appliques en vermeil, ornée de pierres et de perles, xve siècle (monastère de Krušedol); Ostensor en vermeil et cristal de roche, xve siècle (église de Nagy-Disznod); Calice en vermeil orné d'émaux filigranés, xve siècle (app. au chapitre de Szepes); Bocal à couvercle en vermeil orné d'émaux filigranés, xve siècle (monastère de Sisatovac); Calice en vermeil, xvi <sup>e</sup> siècle (église de Marosvásárhely); Calice en vermeil décoré d'émaux dits de Transylvanie, daté 1753 (église cathédrale de Kolozsvár); Reliure en maroquin doré aux petits fers, ornée d'appliques en vermeil (1722) (église réformée de Kolozsvár); Fonts baptismaux en bronze (1434) (église de Ménhard); Noix de coco montée en vermeil décorée d'émaux dits de Transylvanie (1708) (app. à M <sup>me</sup> la comtesse Louis Károlyi). . . . .	267 à 283
L'Exposition centennale de la peinture française : Le Passage du gué, par Dupré (app. à M. Moreau-Nélaton), en tête de page; M <sup>me</sup> Granger, par J.-P. Granger (app. à M. Paul Meurice); La Grèce expirante sur les ruines de Missolonghi, par Delacroix (musée de Bordeaux); Après l'audience,	

- par Daumier (coll. Ernault-Pelterie) ; L'Amateur, par Daumier (app. à M. Viau) ; Le Marais d'Optevos, par Daubigny (coll. Sarlin) ; La Cathédrale de Chartres, par Corot (coll. Moreau-Nélaton) ; Le Manoir de Beaune-la-Rolande, par Corot (coll. Sarlin). . . . . 284 à 303
- Portrait du père de l'artiste*, par Félix Trutat (app. à M. Bénigne Guillot) : lithographie de M. P. Maurou, tirée hors texte . . . . . 296
- Le Fer à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Fermoir de bourse, x<sup>v</sup>e siècle (coll. Doistau), en tête de page ; Lutrin, xiii<sup>e</sup> siècle (église Saint-Martin de Brives) ; Réchaud, xiv<sup>e</sup> siècle (cathédrale de Beauvais) ; Serrure, xvi<sup>e</sup> siècle (coll. Doistau) ; Clef, commencement du xvi<sup>e</sup> siècle (coll. Doistau) ; Clef, xvi<sup>e</sup> siècle (coll. Doistau) ; Clef, xvii<sup>e</sup> siècle (coll. Doistau) ; Clef, xviii<sup>e</sup> siècle (coll. Doistau) ; Serrure à vertevelle, x<sup>v</sup>e siècle (coll. Doistau), en cul-de-lampe. . . . . 307 à 316
- L'Exposition rétrospective du Japon : Masques du viii<sup>e</sup> siècle, en tête de page ; Statuette en bronze doré et repoussé, vi<sup>e</sup> siècle (Maison Impériale) ; Kannon, bronze doré, école chinoise, vi<sup>e</sup> siècle (Maison Impériale) ; Kannon, bronze, viii<sup>e</sup> siècle ; Mirokou, le Bouddha futur (école sino-coréenne, viii<sup>e</sup> siècle) ; Statuette en bronze, imitée d'un original du vi<sup>e</sup> siècle ; Figure de paysanne, en terre, attribuée au vii<sup>e</sup> siècle (pagode de Horiuji) ; Uïma, bois laqué blanc, xi<sup>e</sup> siècle (temple Hokkêji, Nara) ; Monju, xii<sup>e</sup> siècle (temple Kiowo-Gokokuji) ; Indra, xiii<sup>e</sup> siècle, bois, attribué à Unkéi. . . . . 317 à 333
- L'Exposition rétrospective de la Ville de Paris : Le Départ des Conscrits en 1807, par Boilly (coll. Lehmann) . . . . . 341
- L'Orfèvrerie à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Plaque de chasse en cuivre champlé et émaillé, Limoges, comm. du xii<sup>e</sup> siècle (coll. Bardac), en tête de page ; Croix, xiii<sup>e</sup> siècle (église de Rouvres, Côte-d'Or), en lettre ; Reliquaire de Jaucourt, xiii<sup>e</sup>-xiv<sup>e</sup> siècles ; Crosse de l'église de Maubeuge, xiv<sup>e</sup> siècle ; Plaque en argent gravé, règne de Charles VI (coll. Garnier) ; Saint Jean, figurine en or (commencement du x<sup>v</sup>e siècle) (coll. Corroyer) ; Reliquaire de sainte Aldegonde de Maubeuge, x<sup>v</sup>e siècle (cathédrale de Maubeuge) ; Sainte Marthe et la Tarasque, groupe en argent, x<sup>v</sup>e siècle (église de Lucéram, Alpes-Maritimes) ; Pièces d'un service exécuté pour la reine Marie Leczinska, xviii<sup>e</sup> siècle (coll. Chabrières-Arlès) ; Chocolatière en vermeil, époque Louis XV (coll. Chabrières-Arlès) ; Cafetière, en vermeil, époque Louis XV (coll. Chabrières-Arlès). 349 à 363
- Coupe et gorgerin en verroterie cloisonnée d'or* (Trésor de Petrossa, musée royal de Bucarest) ; héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . . 364
- Théâtre antique d'Orange, vues extérieure et intérieure. . . . . 368 et 369

1<sup>er</sup> NOVEMBRE — 521<sup>e</sup> LIVRAISON

- La Peinture ancienne à l'Exposition Universelle : Chasuble brodée, xiv<sup>e</sup> siècle (app. à M. Martin Le Roy) ; Le Couronnement de la Vierge, par Enguerand Charonton (musée de Villeneuve-lez-Avignon) ; La Vierge et l'Enfant adorés par les donateurs Pierre de Bourbon, Anne et Suzanne de Beaujeu, triptyque, xvi<sup>e</sup> siècle (cathédrale de Moulins) ; Saint Étienne prêchant, x<sup>v</sup>e siècle (musée de Moulins) ; La Lapidation de saint Étienne, x<sup>v</sup>e siècle (ibid.). . . . . 379 à 393
- La Décoration et les Industries d'art à l'Exposition Universelle : Frise de M. Besnard, au pavillon Pivert, exposition de la Parfumerie, au Champ-de-Mars, en tête de page ; Le Pavillon du Danemark (détail), dessin de

M. René Binet ; Le Pavillon du Danemark, par M. Koch ; Le Pavillon de la Finlande, par M. Saarinen ; Une porte du Village russe, par M. Constantin Korovine, dessin de M. René Binet ; Au pays du soleil de minuit, Un port arctique, peintures de M. Constantin Korovine au palais de l'Asie russe ; Cottage ouvrier, exposé par MM. Lever frères (annexe de Vincennes) ; Le Pavillon de Madagascar, par M. Jully ; Études pour le couronnement et l'amortissement de l'arc de façade de la Porte monumentale de l'Exposition, dessins de M. René Binet ; Pavillon de la « Peninsular and Oriental Steamship Company », construit sur les plans de M. Colcutt et décoré par MM. Jenkins et Moira ; Le Palais des Forêts, Chasse, Pêche et Cueillettes, par M. Tronchet (façade sur le Champ-de-Mars) ; Le Théâtre de miss Loïe Fuller, par MM. H. Sauvage, architecte, et Pierre Roche, sculpteur ; Miss Loïe Fuller, statue, par M. Pierre Roche (couronnement de l'entrée du théâtre) ; Frise pour le Palais du Génie civil et des moyens de transport, par MM. Allar (fragments). . . . .	397 à 419
Les Émaux des peintres à l'Exposition rétrospective de l'Art français : La Crucifixion, saint Jacques et sainte Catherine, triptyque de Monvaerni (app. à M. Cottureau), en tête de page ; Châsse en cuivre champlevé et émaillé, Limoges, xiii <sup>e</sup> siècle (app. à M. Martin Le Roy) ; Coffret en cuivre champlevé et émaillé, Limoges, xiii <sup>e</sup> siècle (musée de Limoges). . . . .	422 à 429
La Céramique à l'Exposition rétrospective de l'Art français : Coupe à forme de vasque, fabrique de Saint-Porchaire, xvi <sup>e</sup> siècle (app. à M. le baron Alphonse de Rothschild) ; Salière, fabrique de Saint-Porchaire, xvi <sup>e</sup> siècle (app. à M. le baron Oppenheim) ; Plaque de revêtement, terre émaillée, par Bernard Palissy (appartient à M <sup>lle</sup> Grandjean) ; Plateau et plat en faïence de Rouen (coll. de M. G. Papillon) ; Gourdes et bouteille, faïence de Nevers (musée de Nevers) ; Jardinière en faïence de Sceaux (app. à M <sup>me</sup> Papillon) ; Plateau en porcelaine de Sèvres (app. à M. Doistau) ; Soupière en porcelaine de Sèvres (ibid.), en cul-de-lampe . . . . .	441 à 462
Vase de Sèvres rose Pompadour ; Vase de Sèvres bleu monté en bronze doré (coll. de M <sup>lle</sup> Grandjean) : héliogravure tirée hors texte . . . . .	462
L'Exposition centennale de la peinture française : « Ludus pro patria », esquisse de la décoration du musée d'Amiens, par Puvis de Chavannes (app. à M. R. Spaulding), en tête de page ; Esther se parant pour être présentée au roi Assuérus, par Théodore Chassériau (app. à M. A. Chassériau) ; Macbeth rencontrant les sorcières sur les bruyères, par le même (ibid.) ; Intérieur de harem, par le même (ibid.) ; Le Pont d'Argenteuil, par M. Claude Monet (app. à M. Faure) . . . . .	463 à 479
Portraits de M <sup>lles</sup> C. (Les deux Sœurs), par Th. Chassériau (app. à M. A. Chassériau) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . .	470
L'Ex-voto, par M. Alphonse Legros (musée de Dijon) : eau-forte de M. Ch. Coppier, tirée hors texte . . . . .	476
Portrait de M <sup>me</sup> R. J., par M. A. Besnard (app. à M. Roger Jourdain) : eau-forte de M. Charles Coppier, tirée hors texte. . . . .	480
L'Exposition décennale de la peinture étrangère : Clair de lune, par M. Wahlberg, en tête de page ; Dans la chambre à coucher, par M. Julius Paulsen ; Petite fille au piano, par M. Peter Ilsted ; Intérieur, par le même ; Intérieur, par M. G. Achen ; S. A. R. le prince Eugène de Suède, par M. Oscar Bjørck ; Jour de fête, par M. G. Larsson ; Les	



Espagnoles, par M. Constantin Korovine ; Illustration pour « Résurrection » de Tolstoï, dessin de M. Léonide Pasternac . . . . . 483 à 499

1<sup>er</sup> DÉCEMBRE — 522<sup>e</sup> LIVRAISON

- La Peinture française à l'Exposition décennale : L'Attente, par M. Aman-Jean (app. à M. Maciet), en tête de page ; Portrait de Joseph Bertrand, par M. L. Bonnat ; Diligence, par M. P. Lagarde (app. à M. Descamps) ; Lisière de forêt, par M. Émile Michel (app. à M. Charrington) . . . . . 527 à 536
- L'Astronome, par M. Roybet : eau-forte par M. Vyboud, tirée hors texte. . . 534
- La Peinture ancienne à l'Exposition Universelle : Anges agenouillés tenant les instruments de la Passion, tapisserie du xv<sup>e</sup> siècle (cathédrale d'Angers), en tête de page ; Tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens, xvi<sup>e</sup> siècle (musée d'Amiens) ; Le Moulinet, par Lancret (coll. de Frédéric le Grand, Potsdam) ; Le Jeu de collin-maillard, par Pater (ibid.) ; L'Innocence enchaînée par les Amours et suivie du Repentir, par Greuze (app. à M. le baron de Schlichting) ; Le Général Bonaparte, par David (app. à M. le duc de Bassano) . . . . . 537 à 561
- La Dame à la houlette, par Largillière (app. à M. Deutsch) : gravure au burin par M. C. Coppier, tirée hors texte . . . . . 550
- Gaspard de Gueydan en joueur de cornemuse, par H. Rigaud (musée d'Aix) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . . 552
- Portrait de Rameau, par Greuze (app. à MM. A. et G. Joliet) : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . . . . 558
- La Décoration à l'Exposition Universelle : Installation de la classe de la Papeterie, par M. Sorel, en tête de page ; Installations de l'agriculture suisse et de l'industrie horlogère suisse, par M. Bouvier, dessins de l'artiste ; Installation autrichienne de la classe des Fils, Tissus et Vêtements, par M. Decsey ; Installation autrichienne des Industries diverses, par M. Baumann ; Installation de la classe de la Papeterie, par M. Sorel ; Installation de la classe de la Parfumerie, par M. Frantz Jourdain ; Installation de la classe de la Décoration fixe, par M. Plumet, dessin de l'artiste ; Installation de la classe des Exploitations et Industries forestières, par M. Guillemonat, dessin de l'artiste ; Affiche pour le musée centennal de la Dentelle, par M. Jules Chéret ; Installation du musée centennal de la Métallurgie, par M. Jacques Hermant, en cul-de-lampe. . . . . 563 à 576
- La Section autrichienne du palais des Industries diverses, par M. Baumann, dessin par M. Tony Grubhofer : héliogravure Chauvet, tirée hors texte. . 568
- La Peinture étrangère à l'Exposition décennale : Les Serpents, par M. Michetti, en tête de page ; Le Vieux Jardin, par sir John Millais ; La Mère de l'artiste, par M. Humphreys Johnston ; Mrs Meyer et ses enfants, par M. John S. Sargent ; Le Viatique, par M. Ange Morbelli ; L'Invitation au festin (Évangile selon saint Mathieu, xxii), par M. Eugène Burnand. . . . . 577 à 591
- Le Don Hayem au musée du Luxembourg : L'Amour et les Muses, par M. Gustave Moreau, en tête de page ; Liseuse, dessin, par M. Fantin-Latour ; Les Communiantes, dessin, par M. Lhermitte. . . . . 593 à 597
- Portrait de M. Ch. H., par Élie Delaunay (musée du Luxembourg) : gravure au burin par M. Em. Buland, tirée hors texte . . . . . 594

---

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.

---

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROÏ

**CRÈME SIMON**  
POUDRE  
SAVON

J. Simon, 13, rue Grange Batelière, Paris

Recommandés pour  
**BLANCHIR, ADOUCIR**  
**VELOUTER**  
la peau du visage et des mains

Refuser les Imitations

Médaille  
d'OR  
EXPOSITION  
UNIVERSELLE  
1900

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

**SOURCE BADOIT**

L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

DÉBIT

30 Millions de Bouteilles  
PAR AN

Vente : 15 Millions

**EXTRA-VIOLETTE \* AMBRE ROYAL**

Parfums nouveaux extra-fins composés par **VIOLET**, Parfumeur, 29, Boul<sup>d</sup> des Italiens, PARIS.

**LE GARDE-MEUBLE PUBLIC**

Agréé par le Tribunal  
**BEDEL & C<sup>ie</sup>**  
18, rue St-Augustin  
MAGASINS { Avenue Victor-Hugo, 67  
Rue Championnet, 194  
Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de **CHLOROSE** et d'**ANÉMIE**

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base  
**d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens**

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

**ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGEES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE**

**TABLE ALPHABÉTIQUE ET RAISONNÉE**

(NOMS, MATIÈRES, GRAVURES)

des Volumes de la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS**  
parus de 1881 à 1892

(2<sup>e</sup> période : Tomes XXIII à XXXVIII  
et 3<sup>e</sup> période : Tomes I à VIII)

PAR

**M. PAULIN TESTE**

De la Bibliothèque Nationale

Cette Table est précédée du *Répertoire général et méthodique* des matières publiées dans la *Gazette des Beaux-Arts* depuis l'origine (1859) jusqu'à 1892.

Un fort volume broché. . . 20 francs.



**GRAVURES**  
DE LA

**" GAZETTE DES BEAUX-ARTS "**

(1.400 planches)

Tirages sur papier de luxe in-4<sup>o</sup> colombier

Prix : de 2 fr. à 100 fr. l'épreuve

**Au Bureau de la Revue**

Supplément à la **GAZETTE DES BEAUX-ARTS** du 1<sup>er</sup> Décembre 1900.

LES  
BEAUX-ARTS  
ET LES  
ARTS DÉCORATIFS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1900

PAR

MM. L. BÉNÉDITE, conservateur du Musée du Luxembourg ; J. CORNÉLY ;  
Gustave GEFROY ; J.-J. GUIFFREY, de l'Institut, directeur de la Manufacture nationale des Gobelins ; Eugène GUILLAUME, de l'Académie française, directeur de l'Académie de France à Rome ; Clément JANIN ; G. LAFENESTRE, de l'Institut, conservateur au Musée du Louvre ; Lucien MAGNE, architecte, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts ; P. FRANTZ-MARCOU ; Camille MAUCLAIR ; Roger MARX, inspecteur général des Musées ; André MICHEL, conservateur au Musée du Louvre ; Auguste MOLINIER, professeur à l'École des Chartes ; Émile MOLINIER, conservateur au Musée du Louvre, chef des Expositions rétrospectives des Beaux-Arts et des Arts décoratifs à l'Exposition Universelle de 1900 ; baron Roger PORTALIS ; Salomon REINACH, de l'Institut.

UN BEAU VOLUME DE 480 PAGES

IN-8° GRAND COLOMBIER

ORNÉ DE NOMBREUSES ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Et de **TRENTE** gravures hors texte.

(EAUX-FORTES, BURINS, HÉLIOGRAVURES)

---

Prix : Broché, **35** fr. — Relié, **40** fr.

---

*Pour les abonnés de la “GAZETTE DES BEAUX-ARTS”*

Prix : Broché, **25** fr. — Relié, **30** fr.



# REYNOLDS

PAR

WALTER ARMSTRONG

[Directeur de la Galerie Nationale (Irlande)]

Traduction de B.-H. GAUSSERON

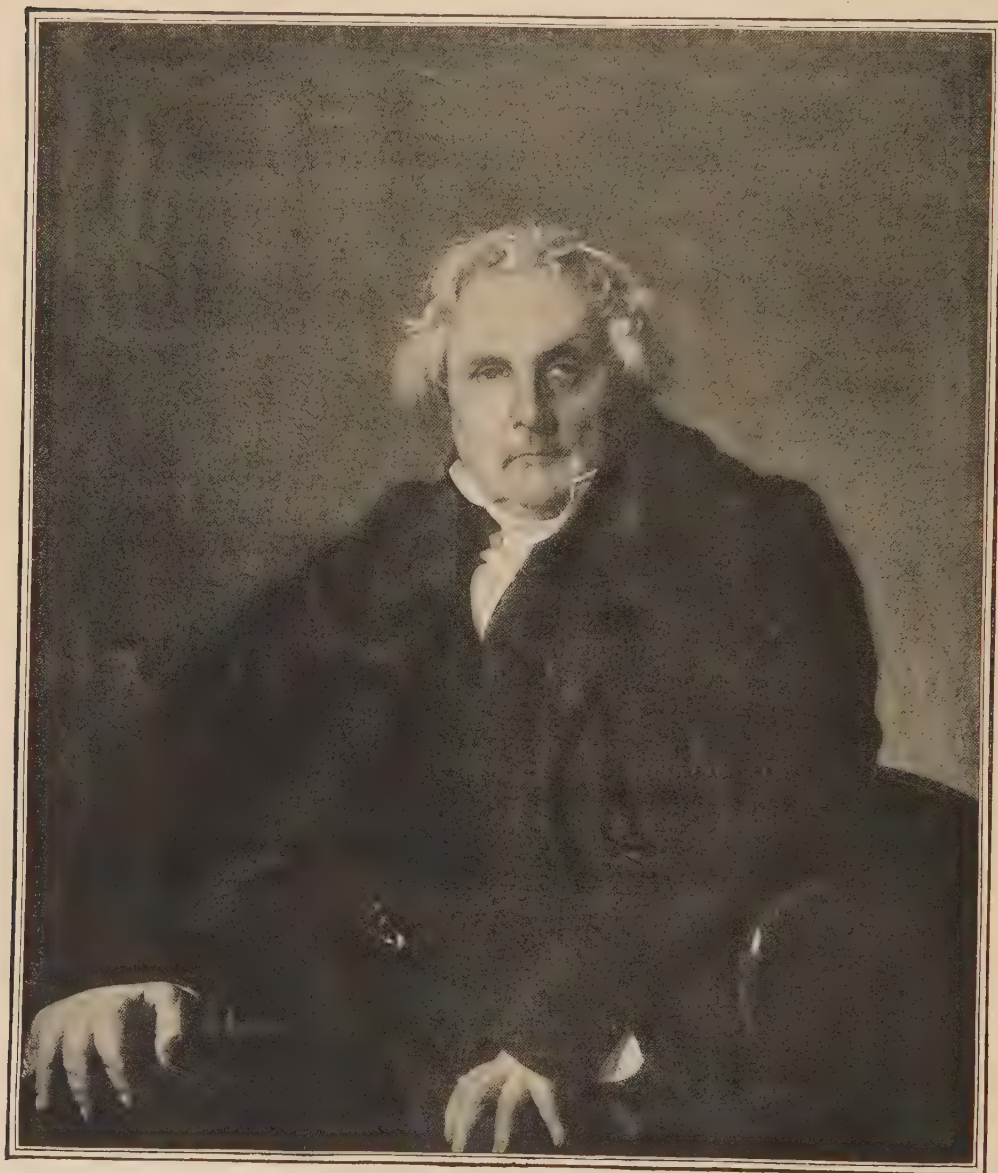


Un magnifique volume in-folio, contenant 27 gravures en taille-douce hors texte,  
53 dans le texte et 4 planches en couleurs hors texte.

Cartonné . . . . . 125 fr.

LE  
**DIX-NEUVIÈME SIÈCLE**

LES MŒURS, LES ARTS, LES IDÉES  
RÉCITS ET TÉMOIGNAGES CONTEMPORAINS



Un magnifique volume in-8° jésus, illustré de 19 planches en taille-douce  
et de 350 gravures,

Broché. . . . . 30 fr. | Relié. . . . . 40 fr.

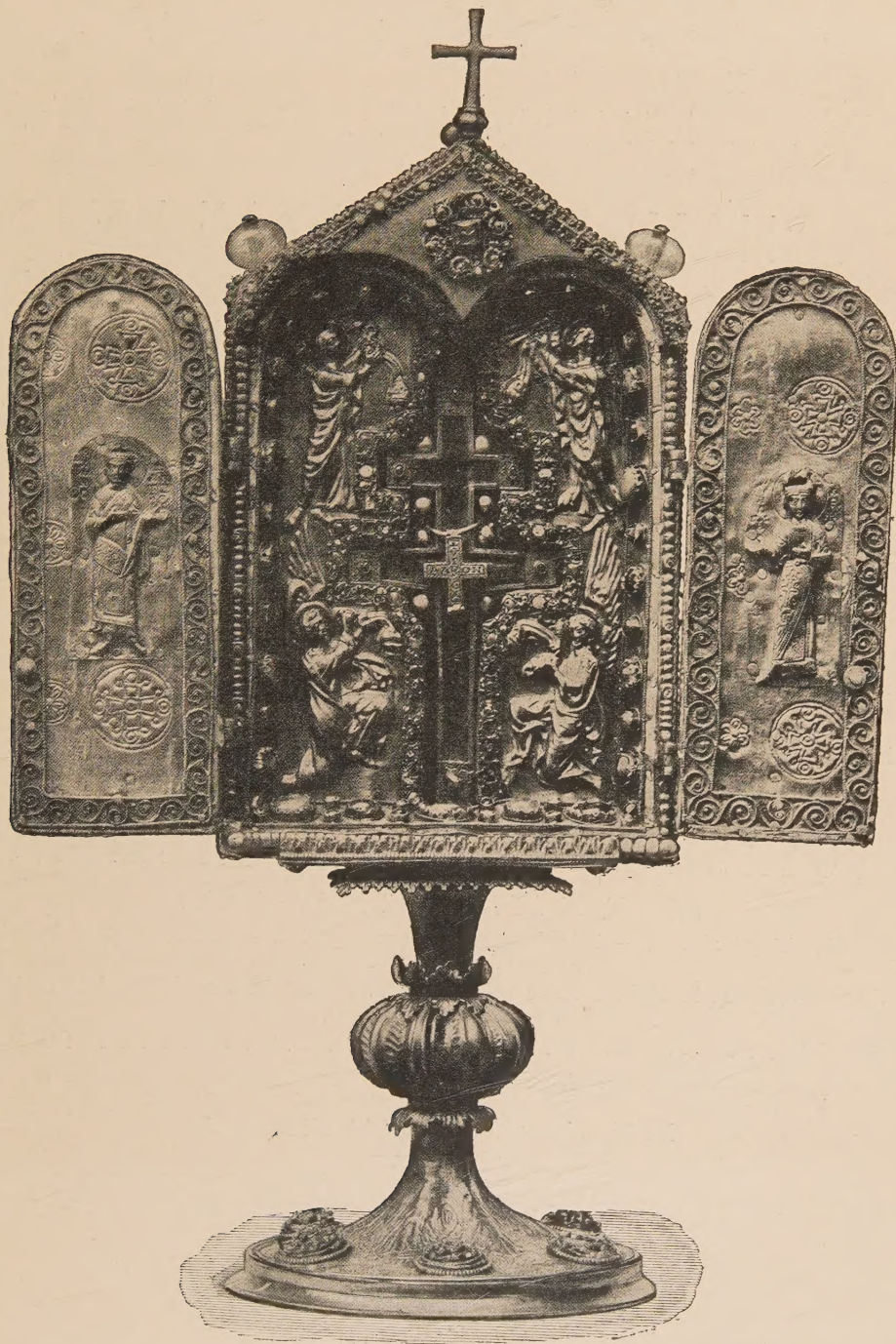


Nouvelles Publications Illustrées de la Librairie HACHETTE et C<sup>ie</sup>

GUSTAVE SCHLUMBERGER  
MEMBRE DE L'INSTITUT

# L'ÉPOPÉE BYZANTINE

A LA FIN DU X<sup>e</sup> SIÈCLE  
BASILE II, LE TUEUR DE BULGARES



Un magnifique volume in-8° jésus, illustré de 262 gravures et 10 planches hors texte.  
Broché, . . . 30 fr. — Cartonné, . . . 35 fr. — Relié, . . . 40 fr.



A.-F. JACACCI

## AU PAYS DE DON QUICHOTTE

Un volume in-8°, illustré de 125 gravures.

Par Daniel VIERGE

Il a été tiré de cet ouvrage 445 exemplaires numérotés :  
40 exemplaires sur papier de Chine (avec 1 dessin original de M. Daniel Vierge). . . . . 250 fr.  
5 — — du Japon . . . . . 150 fr.  
100 — — de Chine . . . . . 100 fr.  
330 — — vélin. . . . . 40 fr.  
Broché. . . . . 40 fr. — Relié. . . . . 50 fr.

## CHAMPS DE BATAILLE DE L'ARMÉE FRANÇAISE

BELGIQUE, ALLEMAGNE ET ITALIE

Par CHARLES MALO

Un magnifique volume grand in-8° jésus, contenant 12 gravures en couleur hors texte  
et 12 gravures et cartes en noir dans le texte, d'après ALFRED PARIS.

Broché. . . . . 15 fr. — Relié. . . . . 20 fr.

EUGÈNE MÜNTZ

MEMBRE DE L'INSTITUT

## FLORENCE ET LA TOSCANE

Un beau volume in-8° jésus, illustré de 300 gravures.

Broché. . . . . 15 fr. — Relié. . . . . 20 fr.

## VOYAGE DU GÉNÉRAL GALLIENI

CINQ MOIS AUTOUR DE MADAGASCAR

Progrès de l'Agriculture. — Développement commercial. — Ressources industrielles.  
Moyens de colonisation.

Un beau volume in-4°, illustré de 147 gravures, 1 carte en 3 couleurs et 13 cartes  
et statistique en noir.

Broché. . . . . 7 fr. 50 — Relié. . . . . 10 fr.

M<sup>ME</sup> JANE DIEULAFOY

## ARAGON ET VALENCE

EXCURSIONS EN ESPAGNE

Un beau volume in-4°, illustré de nombreuses gravures.

Broché. . . . . 7 fr. 50 — Relié. . . . . 10 fr.



# ART INDUSTRIEL

**FERAL, peintre-expert**

**GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES**  
 ANCIENS ET MODERNES  
 54, Faubourg Montmartre, 54

**Librairie ALBERT FOULARD**  
 V<sup>o</sup> A. FOULARD & FILS, Suc<sup>rs</sup>.  
 7, quai Malaquais, PARIS.

**Livres d'art, Livres illustrés.**  
**ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES**  
 Catalogues à prix marqués depuis 21 ans.

**ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE**  
**CHRISTOFLE ET C<sup>ie</sup>**  
 58, rue de Bondy, 58, Paris 2

**Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889**  
 Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes  
 de France et de l'étranger.

**GALERIES GEORGES PETIT**  
 8, Rue de Sèze, 8  
**TABLEAUX MODERNES**  
 Estampes  
 EXPERTISES

**IMPRIMERIE GEORGES PETIT**  
 12, Rue Godot-de-Maurai, 12  
 TAILLE-DOUCE — HÉLIOGRAVURE  
 Typographie  
**TRAVAUX DE LUXE**  
 Atelier de Gravure et de Photographie

**GRAVURES**  
 DE LA  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**  
 (1100 planches)  
 Tirages sur papier de luxe 1/3<sup>e</sup> colombier  
 Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve  
 Au Bureau de la Revue

**HARO & C<sup>ie</sup>**

PEINTRE-EXPERT

**DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES**  
 14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

**EMBALLAGE**  
 Maison fondée en 1760  
**CHENUE**

Spécialité d'emballage et transports  
 d'objets d'art et de curiosité.  
 5, Rue de la Terrasse  
 (Boulevard Malesherbes)

**LES BEAUX-ARTS**  
**THE FINE ART & GENERAL INSURANCE Co Ltd**  
 Polices incontestables — Capital : 6.250.000 fr.  
 Compagnie d'assurances à Primes fixes contre  
 l'incendie, le Vol, l'infidélité  
 des Employés, les Accidents et tous risques.  
 Direction générale pour la France : 3, Rue Grétry, PARIS

**TABLE**  
 DE LA  
**GAZETTE DES BEAUX-ARTS**  
 La Table alphabétique et raisonnée  
 (4<sup>e</sup> Série, 1881-1892 comprise)  
 EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE  
 Prix : 20 francs l'exemplaire broché

**GRAVURES**  
 DE  
**FERDINAND GAILLARD**

**EN VENTE**  
 Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts  
 Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve.

**E. JEAN-FONTAINE, Libraire**  
 30, boulevard Haussmann, PARIS  
 GRAND CHOIX  
 DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES  
 (Catalogue mensuel franco sur demande)  
**ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES**  
 Direction de Ventes publiques

**LIBRAIRIE TECHENER**  
**H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc<sup>rs</sup>**  
 219, rue Saint-Honoré, Paris  
 Livres anciens et modernes, manuscrits avec  
 miniatures, reliures anciennes avec armoiries,  
 incunables. Estampes.  
**ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES**  
**DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES**  
 Catalogue mensuel



42<sup>e</sup> ANNÉE — 1900

# GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, Paris.

## PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE		ÉTRANGER
Paris . . . . .	Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements —	64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1<sup>er</sup> de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : VIOLLET-LE-DUC, RENAN, TAINE, CHARLES BLANC, DURANTY, DARCEL, PAUL MANTZ, PALUSTRE, COURAJOD, YRIARTE, — pour ne citer que ces écrivains parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM. E. BABELON (de l'Institut), GEORGES et LÉONCE BENEDITE, B. BERENSON, E. BERTAUX, W. BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, R. CAGNAT, A. DE CHAMPEAUX, M<sup>is</sup> DE CHENNEVIÈRES, H. COOK, CH. DIEHL, lady DILKE, L. DE FOURCAUD, G. FRIZZONI, P. GAUTHIEZ, H. DE GEYMÜLLER, S. DI GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUIFFREY, TH. HOMOLLE (de l'Institut), H. HYMANS, P. JAMOT, G. LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, L. MABILLEAU, L. MAGNE, M. MAINDRON, A. MARGUILLIER, J.-J. MARQUET DE VASSELOT, R. MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), EM. MOLINIER, J. MOMMÉJA, E. MÜNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), P. PARIS, A. PÉRATÉ, E. POTTIER (de l'Institut), B. PROST, S. REINACH (de l'Institut), TH. REINACH, ARY RENAN, MARCEL REYMOND, G. RIAT, W. RITTER, ÉDOUARD ROD, SAGLIO (de l'Institut), P. SÉDILLE, SCHMAROW, SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), W. DE SEIDLITZ, M. TOURNEUX, A. VALABRÈQUE, A. VENTURI, HÉRON DE VILLEFOSSE (de l'Institut), P. VITRY, etc., etc.

## ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

## LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et cours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, la bibliographie des ouvrages d'art et l'analyse des revues publiés en France et à l'étranger.

## ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, RUE FAVART, PARIS

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.